Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Erster Jahrgang
Oktober 1918—September 1919

Schriftleitung
Dr. Alfred Einstein

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Inhalt

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft | 1. Jahrgang | Oktober 1918

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Die Deutsche Musikgesellschaft

wurde am 19. Dezember 1917 in einer vom Geheimen Regierungsrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar geleiteten Versammlung zu Berlin gegründet. Sie verfolgt den Zweck, die Vertreter und Freunde der deutschen Musikwissenschaft zusammenzuschließen, ihren geistigen Austausch zu vermitteln und den Überblick über die Fortschritte der wissenschaftlichen Arbeit zu erleichtern und sucht also die Bestrebungen der am Anfange des Krieges aufgelösten

„Internationalen Musikgesellschaft"

für die Gebiete deutscher Sprache und Kultur wieder aufzunehmen.

Die von der Gründerversammlung beratenen und angenommenen Satzungen wurden in der am 20. Januar 1918 wiederum in Berlin unter dem Vorsitze Hermann Kretzschmars abgehaltenen ersten Mitgliederversammlung in verschiedenen Punkten zur Abänderung und Ergänzung empfohlen; zu diesem Zwecke wurde eine besondere Kommission eingesetzt, die jene Abänderungen in dem von der Versammlung angegebenen Sinne ausführte. Ein Exemplar der abgeänderten Satzungen liegt diesem Hefte bei; sie geben über Ziele und Organisation der Deutschen Musikgesellschaft jede gewünschte Auskunft.

In das Direktorium wurden folgende Herren gewählt:

Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar (Berlin), Vorsitzender
Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Carl Stumpf (Berlin), stellvertr. Vorsitzender
Prof. Dr. Hermann Abert (Halle a. d. S.), Schriftführer
Geh. Hofrat Dr. Oskar von Hase (Leipzig), Schatzmeister
Prof. Dr. Guido Adler (Wien)
Prof. Dr. Adolf Sandberger (München)
Prof. Dr. Max Schneider (Breslau)
Prof. Dr. Max Seiffert (Berlin)
Prof. Dr. Johannes Wolf (Berlin).

Vorsitzender, Schriftführer und Schatzmeister bilden den geschäftsführenden Vorstand.

Zum Herausgeber der Zeitschrift wählte das Direktorium in seiner Sitzung vom 20. Januar 1918 Herrn Dr. Alfred Einstein (München), der Verlag wurde den Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig übertragen.

Seit den ersten Aufrufen sind bis jetzt 330 Mitglieder aus dem Deutschen Reich, Österreich-Ungarn, der Schweiz, den Niederlanden und Schweden der DMG beigetreten. Ortsgruppen wurden in Leipzig (Vorsitzender Prof. Dr. Arnold Schering) und Berlin (Vorsitzender Prof. Dr. Johannes Wolf) ins Leben gerufen, in verschiedenen andern Städten sind sie in der Bildung begriffen.

Am 19. Januar überbrachte der Unterzeichnete dem Gründer und ersten Vorsitzenden der DMG, Herrn Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, die Glückwünsche der Gesellschaft zur Feier des 70. Geburtstages.

Mit dem vorliegenden Hefte sendet die DMG ihr erstes Lebenszeichen in die Welt hinaus. Möge ihren Bestrebungen bei allen Kreisen, auf deren Teilnahme sie rechnet, ein voller Erfolg beschieden sein!

Halle, 1. Oktober 1918. Prof. Dr. H. Abert, Schriftführer.

Geleitwort

Die paar Worte, die wir dem ersten Heft der „Zeitschrift für Musikwissenschaft", herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft, auf den Weg mitzugeben haben, sind im Grunde einfach und leicht zu sagen, und der Goldwage nicht so sehr bedürftig als es vielleicht scheinen möchte.

Die Zeitschrift dient der deutschen musikwissenschaftlichen Forschung — der Forschung, die seit dem Eingehen der beiden Organe der Internationalen Musikgesellschaft kein ständiges Obdach mehr besessen hat, sie ist die Nachfolgerin der Zeitschrift dieser Internationalen Musikgesellschaft, wie die Bückeburger Vierteljahrsschrift — mit der sie gute und freundliche Nachbarschaft zu pflegen hofft — als Nachfolgerin der ehemaligen Sammelbände zu begrüßen ist. Es ist dieselbe zweite und dritte Generation der Jünger der Musikwissenschaft, die in den fünfzehn Jahrgängen des alten Organs das ihrige getan hat, und die nun, um manchen guten und hoffnungsreichen Namen ärmer, nach einer vielleicht doch segensreichen und wertvollen Pause, ihre Arbeit weiter zu führen gedenkt: eine Generation, die den Beweis daß sie auf eigenen Füßen zu stehen vermag, bereits geliefert hat. Denn es war um die Internationalität der verschwundenen Zeitschriften doch in gewissem Sinn eine fragwürdige Sache. Die Italiener, die seit 1894, dem Jahr des Eingehens der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, in der Rivista musicale italiana ihr eigenes Organ besitzen, haben sich kaum je an der Mitarbeit beteiligt; Frankreich hat früh, schon 1905, das Bedürfnis gefühlt, in der Revue musicale S. I. M. für seine wissenschaftliche Produktion eine gesonderte Stätte zu schaffen; und auch England hat wenigstens zeitweilig in der vortrefflichen und eben deshalb kurzlebigen The musical Antiquary eine eigene musikwissenschaftliche Zeitschrift unterhalten. Aber selbst, wenn diese Abzweigungen nicht stattgefunden hätten; die internationale Musikgesellschaft hatte ihren Kern und ihren Schwerpunkt in der Arbeit ihrer deutschen Mitglieder: sie sind es gewesen, die quantitativ und — weshalb es nicht sagen? — auch qualitativ der Wissenschaft die größten Dienste geleistet, die meisten Opfer gebracht haben.

Dennoch ist es im gegenwärtigen Augenblick vielleicht notwendig näher zu umschreiben, worin das „deutsche" unserer Zeitschrift bestehen soll. Sollen wir uns etwa freiwillig in der Wahl des Stoffes beschränken? Wir könnten uns den Luxus dieser Beschränkung erlauben: unsere musikalische Vergangenheit ist so reich an Gegenständen, so reich an schöpferischen Helden, daß unsere Kammer sicherlich nicht leer werden sollte. Und gewiß, wir haben vielleicht zu viel über die Grenzen geschaut, wir sind über die Alpen gestiegen und übers Meer gefahren, ohne zu bedenken, ob nicht da und dort ein heimisches Äckerchen schon lange brach liege. In der Stoffwahl wird sich das Deutsche wahrscheinlich mehr aussprechen als es bisher geschehen ist. Aber wir würden keine Wissenschaft mehr treiben, wenn wir unser Gesichtsfeld willkürlich einengen wollten, wenn wir den Beziehungen nicht mehr nachgingen, die unsere Kunst mit der der andern Nationen verbinden, wenn wir uns durch andere als sachliche Gründe bestimmen ließen, zu entscheiden, was in unserer Forschung wichtig ist und was ihr nottut. Wir würden, wenn wir dies unterließen, die Entwicklung unserer Kunst selber verdunkeln, und vielleicht keinen einzigen unserer großen Meister mehr völlig verstehen.

Noch weniger „deutscher Geist" wäre es, die Ergebnisse der außerdeutschen Forschung mit Stillschweigen zu übergehen, oder einen anderen Maßstab an sie anzulegen, als an die eigene. Es bedarf gar keiner Betonung, daß die deutsche musikwissenschaftliche Arbeit für uns in erster Linie marschiert; und unsere schönste Hoffnung beruht darin, daß wir stets berechtigt sein werden, sie in die erste Reihe zu stellen. Die Erfahrungen, die wir in der Zeit des Krieges auf der andern Seite auch bei engeren Fachgenossen gemacht haben — die schmerzlichste durch den jetzt nicht mehr unter den Lebenden weilenden Theodor de Wyzewa, den Biographen Mozarts, der nicht müde geworden ist, ein Buch des Hasses nach dem andern gegen Deutschland zu schleudern — wollen wir ebenso schweigend ad acta legen, wie wir die mancherlei Zeugnisse einer unveränderten objektiven Gesinnung, an denen es doch auch nicht fehlt, ebenfalls schweigend im Herzen bewahren werden.

Ich wüßte nicht, was mehr zu sagen wäre. Das „Deutsche" liegt einzig darin, so gut und so ehrlich und hingebungsvoll zu arbeiten als es möglich ist. Von einem Programm im einzelnen wollen wir absehen, und von den Wünschen im allgemeinen nicht reden, die Arbeit der „Stoffhuber" und der „Geisthuber" — um eine humoristische Zweiteilung Friedrich Theodor Vischers zu übernehmen — in ein glücklicheres und harmonischeres Verhältnis zu setzen, als es bisher vielleicht der Fall war. Unser Programm besteht einzig in dem Bewußtsein, daß in unserer Wissenschaft vieles getan worden, und noch mehr, vielleicht das Beste noch zu tun ist.

Die Schriftleitung.

Haydns Kaiserhymne.

Daß die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft mit einer Arbeit von mir und gleich im ersten Heft behelligt werden, ist nicht eigentlich meine Schuld, sondern die meines Freundes Alfred Einstein, des Herausgebers der Zeitschrift, der dringend wünschte, ich möchte gleich in der ersten Nummer als Autor vertreten sein. Wenn ich es, gegen meinen Willen, schließlich tat, so liegt der Grund vor allem darin, daß ich mich bei dieser Gelegenheit als einstiger Herausgeber der Zeitschrift der IMG von den deutschen und österreichischen Mitgliedern der verflossenen IMG verabschieden kann, wobei es mir besonders darum zu tun ist, vor allem den einstigen Mitarbeitern der Zeitschrift der IMG, die ich zehn Jahre herausgab, herzlich für das Vertrauen zu danken, das sie mir, dem damals (1904) noch recht jungen Menschen, entgegenbrachten und bewahrten.

Auch an der Wahl gerade dieser Arbeit über Haydns Hymne ist Dr. Einstein schuld, sofern er gerade diesen Abschnitt aus meinem Buch über „Das Wesen des Liedes" — dessen Erscheinen noch reichlich unbestimmt ist — auswählte. Ich glaube ziemlich bestimmt, daß Einstein hier einen dummen Streich gemacht hat, worüber ich mich ihm gegenüber auch aussprach. Denn die Sache ist kurz die, daß das Studium einer derartigen Untersuchung intensiv mitmachende, also auch produktiv veranlagte Leser kategorisch verlangt, Leser, die all das, was hier ausgeführt wird, an ihrer Seele gewissermaßen selbst durchproben. Das ist nur wenigen wirklich möglich, und da also eine bloße Lektüre nicht den geringsten Sinn hat, warne ich Jeden vor einer solchen. Erblickt man aber in einer derartigen Forderung eine Anmaßung, so sei auf Folgendes hingewiesen: Es sind jetzt gerade fünf Jahre, daß ich — am Berliner Kongreß für Ästhetik und Kunstgeschichte — mit dem musikalischen Strophenprinzip bekanntmachte, einer als solchen derart einfachen und natürlichen Sache, daß man sich nachher an den Kopf faßt und fragt, wie etwas derartiges überhaupt erst wieder aufgedeckt werden müsse. Man hat aber bis heutigen Tags davon nicht einmal Notiz genommen, geschweige, daß man Anstalten machte, mit dem Prinzip produktiv zu arbeiten. Woran das liegt, kann ich an dieser Stelle nicht angeben. Hätte ich von Anfang an z. B. darauf hingewiesen, daß Brahms, der vom Strophenlied wirklich etwas verstand, mit dem Prinzip nicht nur selbst arbeitete, sondern sich darüber auch kurz aussprach, so hätte die Angelegenheit ein anderes Gesicht erhalten, aber doch nur äußerlich. Denn die Sache ist doch die: Wer zur Bestätigung einer derart elementar einfachen Sache, die, nachdem sie einmal wieder aufgedeckt ist, von jedem fähigen Kopf an unzähligen Beispielen aus alter und neuerer Zeit praktisch erprobt werden kann, der Reputation eines berühmten Namens bedarf, kann mit ihr unmöglich produktiv arbeiten, und lediglich ein derartiges Arbeiten hat überhaupt einen inneren Zweck. Daß mit diesem Prinzip noch sehr viel anderes und im Grunde noch Wichtigeres verknüpft ist, würde dann eben das genannte Buch ausführen. Vielleicht erscheint es aber nie oder es wird doch damit gewartet, bis sich ein Geschlecht vor allem auch von künstlerisch-produktiver Begabung meldet, dem es darum zu tun ist, von einer so wichtigen Sache wie sie das Lied ist — und mit ihm hängt schließlich die ganze Vokalmusik zusammen — die Prinzipien zu kennen; es gehört dann immer noch ein Besonderes dazu, mit diesen auch arbeiten zu können. Es liegt nun aber nicht in meiner Art, mit derartigen prinzipiellen Dingen, die noch jeder Komponist, so er auch zu einigem Bewußtsein von ihnen drang — sehr weit gelangte hierin aber keiner, am ehesten noch J. A. P. Schulz —, für sich behielt oder nur eine halb verklausulierte Mitteilung machte, gewissermaßen hausieren zu gehen. Ich

kann mit ihrer Mitteilung und sehr anstrengenden Darstellung nicht nur warten, sondern sie auch mit ins Grab nehmen, dies um so mehr, als ich heute in der glücklichen Lage bin, sie in eigenen künstlerischen Arbeiten — während des Kriegs bin ich wieder Komponist geworden — niederzulegen, d. h. sie dort in den Dornröschenschlaf zu versenken, wo es andere Komponisten ebenfalls getan haben. Von hier aus wird man es vielleicht aber begreifen, wenn ich nicht gern zur Veröffentlichung dieser Untersuchung schritt, obwohl sie, wenigstens zur Hauptsache, für sich allein verständlich ist, sowie vor allem, wenn ich sagte, daß sie nur produktiv mitarbeitenden Lesern verständlich und von innerem Wert sein werde. Ich tat es schließlich auch deshalb, weil, da die Untersuchung nun doch einmal seit drei Jahren daliegt, unsere Zeit mit einem gewissen Recht verlangen kann, über Wesen und künstlerische Entstehung dieser völkergeschichtlichen Melodie das Nähere zu erfahren.

Hinsichtlich der Arbeitsmethode Haydns, wie sie uns hier in der Entstehung der Hymne entgegentritt, ist noch zu bemerken, daß das allmähliche, gelegentlich ruckweise Vorgehen keineswegs das typische für die Entstehung von Strophenmelodien ist, wie jeder vor allem durch Schubert weiß. Sie kommt aber nichtsdestoweniger häufig vor und hängt weit weniger mit dem Alter Haydns zusammen als mit seiner ganzen Art des Schaffens überhaupt.

Über Joseph Haydns Kaiserhymne: „Gott erhalte Franz den Kaiser" das Nähere erfahren, dürfte etwas mehr als lediglich interessieren, sofern wir dabei zugleich weltgeschichtlichen Boden betreten. Die Untersuchung dieser Melodie ist aber, wie die Darlegungen zeigen werden, auch aus besonderen Gründen lohnend, weil es keine berühmte Melodie geben dürfte, über deren Entstehung wir uns so genau unterrichten können wie über diese Melodie des 65jährigen Haydn. Eine gewisse Notwendigkeit, dieses Dokument geschichtlich-politischer Musik zu untersuchen, ergibt sich ferner daraus, daß das tiefste Wesen dieser Melodie heute auch deshalb nicht ohne weiteres erkannt werden könnte, weil sie auch in Österreich nicht mehr auf den originalen Text gesungen wird, sondern auf die sehr starke, im Jahr 1854 als authentisch erklärte Umarbeitung (besser Umdichtung) J. G. Seidls. Wir gehen auch natürlich ohne weiteres von dem Text aus, der Haydn vorlag. Das 1796 entstandene Gedicht L. L. Haschkas heißt:

1. Gott erhalte Franz den Kaiser,
Unsern guten Kaiser Franz!
Lange lebe Franz der Kaiser
In des Glückes hellstem Glanz!
Ihm erblühen Lorbeerreiser,
Wo Er geht zum Ehrenkranz!
Gott erhalte Franz den Kaiser,
Unsern guten Kaiser Franz![1])

2. Über blühende Gefilde
Reicht sein Szepter weit und breit.
Säulen seines Throns sind Milde,
Biedersinn und Redlichkeit,
Und von seinem Wappenschilde
Strahlet die Gerechtigkeit:
Gott erhalte usw.

[1]) Die erste Strophe hat bald eine etwas andere Version erhalten, in welcher Art man sie in F. M. Böhmes „Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert" trifft. Den genauen Abdruck des Lieds, allerdings mit der üblichen Kassierung der weiteren Strophen, findet man in Friedländers bekanntem Werk, sowie auch in E. Bohns „Die Nationalhymnen der europäischen Völker", hier indessen ohne die Harmonie.

3. Sich mit Tugenden zu schmücken
Achtet er der Sorgen wert.
Nicht um Völker zu erdrücken
Flammt in seiner Hand das Schwert:
Sie zu segnen, zu beglücken
Ist der Preis, den er begehrt.
Gott erhalte usw.

4. Er zerbrach der Knechtschaft Bande,
Hob zur Freiheit uns empor!
Früh erleb Er deutscher Lande
Deutscher Völker höchsten Flor.
Und vernehme noch am Rande
Später Gruft der Enkel Chor:
Gott erhalte usw.

Wir haben uns nicht damit zu beschäftigen, ob das Gedicht irgendwelchen höheren poetischen Ansprüchen gerecht wird. Der Fall ist es nicht, doch ist Seidls Umdichtung im Ganzen wohl weniger deshalb entstanden und zur Annahme gelangt, als weil sie demokratischer gehalten ist, nicht einen bestimmten Herrscher, sondern das Volk in den Vordergrund stellt. Das wird uns aber durch Haydns Komposition, die, dem Text entsprechend, durchaus als eine Hymne auf Kaiser Franz entstand, klar werden, daß ein guter dichterischer Kern in Haschkas Gedicht steckt. Mit der Melodie an Hand des originalen Textes haben wir uns denn auch lediglich zu beschäftigen. Die im Verlaufe der Zeit kaum veränderte Melodie heißt — mit Angabe des Basses — in ihrer ersten Druckfassung vom 12. Februar 1797 — dem Tage ihres ersten Absingens — folgendermaßen:

Langsam.

Gott er-hal-te Franz den Kai-ser, un-sern gu-ten Kai-ser Franz!
Lan-ge le-be Franz der Kai-ser, in des Glü-ckes hell-stem Glanz!

Ihm er-blüh-en Lor-beer-rei-ser, wo Er geht zum Eh-ren-kranz!

Gott er-hal-te Franz den Kai-ser, un-sern gu-ten Kai-ser Franz!

Die Untersuchung, ob Haydn die erste Strophe komponiert hat, wird uns nicht sehr lange beschäftigen. Eine Frage hätte übrigens ohne weiteres aufgeworfen werden können. Man sieht nämlich, daß die erste Strophe gleich mit dem Refrain des Gedichts

beginnt, so daß also, bei Komposition der ersten Strophe, die gleichen Worte zweimal und zwar durchaus verschieden komponiert wären. Der Komponist hätte also auf die gleichen Worte innerhalb der gleichen, kurzen Melodie ganz anders reagiert. Zum mindesten hätte man also fragen können, woher derartiges denn komme und ob es überhaupt möglich sei. Denn bei näherer Betrachtung wäre man zugleich zu dem Resultat gekommen, daß Haydn die gleichen Worte auch in eigentümlicher Verschiedenheit aufgefaßt habe, die jedem denkenden Menschen zu denken geben müßte. Auf einiges sei aufmerksam gemacht. Im Refrain, der natürlich die echte Fassung der Worte wiedergibt, erhält in ganz wunderschöner Art das Wort „Gott" den Hauptnachdruck; von diesem hohen, ein einziges Mal angewendeten und somit über allen andern Tönen thronenden Ton fließt gewissermaßen alle Kraft in die andern Melodietöne, herrlich kommt zum Ausdruck, daß Gott der Erhalter des geliebten Kaisers sein möge. Ganz anders in der Anfangsmelodie. Hier hat dieses Wort weiter gar keinen Nachdruck, „Gott "spielt keine Rolle im Sinne einer stärkeren Hervorhebung, wie denn überhaupt die erste Melodiezeile — wir werden dies bald näher erkennen lernen — keine treibende Kraft besitzt. Kaum hat sie mit dem Grundton begonnen und sich nur ein wenig über diesen erhoben, so sinkt sie auch wieder, und zwar mit Dominant-Kadenz, in den Grundton zurück. Das Auffälligste wäre indessen die zweite Melodiezeile mit der ostentativen Hervorhebung von „unsern", was keinen Sinn hat und, so man die Betonung ernst nähme, sogar lächerlich wäre. Als ob es so etwa ein Dutzend Kaiser Franz gäbe, und Haydn sich genötigt sähe, den „unsrigen", den österreichischen, damit er ja nicht mit einem andern verwechselt werden könne, besonders hervorzuheben. Auf Grund einer derartigen Kritik, die allerdings lediglich zerstörend gewesen wäre, hätte auch die Ansicht, daß Haydn die Melodie zu einem guten Teil dem kroatischen Liedschatz oder sonstwoher entlehnt hätte, sehr leicht gestützt werden können, weil ja eben die Worte im genaueren Sinn nur schlecht, d. h. eben nur in übertragenem Sinn zur Melodie paßten. Die Verteidiger für Haydns Autorschaft, so sie eben in der prinzipiellen Strophenliedfrage nicht Bescheid gewußt, hätten in diesem Falle dem kroatischen Gelehrten Kuhacz, der gegen Haydn vorging, auch wenig oder sozusagen nichts Triftiges entgegnen können. Wir werden sehen, daß auch in dieser Frage sich Klarheit verschaffen läßt.

Mit dem Text der ersten Strophe läßt sich, wie schon diese handgreifliche Kritik der zwei ersten Melodiezeilen zeigt, also nichts im Sinne der Entstehung der Melodie anfangen: die Worte sind unmöglich. Es sei dem Leser überlassen, recht sorgsam die übrigen Textworte „durchzuproben", zu denen teilweise auch der dritte und vierte Vers gehören könnte. Es kann nur immer wieder darauf hingewiesen werden, daß, je selbständiger der Leser sich auf Grund der verschiedenen Textworte in die Melodie vertieft, er einen um so reicheren inneren Gewinn davonträgt. Denn zuletzt ist alle Forschung, die nicht selbst zur produktiven Mitarbeit auffordert, im Grunde unproduktiv. Ich umgehe hier die Untersuchungen über die einzelnen Strophen, sofort zum Resultat übergehend, das dann aber eingehend geprüft sei. Haydn komponierte den ersten Abschnitt der Melodie auf die Worte der letzten Strophe:

Er zerbrach der Knechtschaft Bande,
Hob zur Freiheit uns empor!

griff also diejenigen Worte heraus, die den weitaus konkretesten Gehalt haben, auch am meisten sagen und zwar etwas, was gerade einem Haydn, der unter den Dienst-

verhältnissen des 18. Jahrhunderts nicht wenig gelitten hatte, besonders am Herzen liegen mußte. Indessen, betrachten wir die Melodie auf Grund dieser Worte näher:

Er zer- brach der Knechtschaft Ban- den, Hob zur Frei- heit uns em- por!

Mit welch inniger Selbstverständlichkeit die Melodie sowohl aus der Deklamation sowie auch dem Sinn der Worte herauswächst, bemerkt man wohl ziemlich leicht, wenn es auch allerlei zu bemerken gibt. Zunächst gewahren wir, indem wir nur die Melodie als solche betrachten, zweierlei: die beiden Abschnitte der Periode sind sehr verschieden. Während die erste Melodiezeile um den Grundton gewissermaßen herumklebt, kaum, daß sie sich in die Quarte erhoben hat, wieder in den Grundton und zwar mit Kadenzkraft zurückfällt, ergreift gleich der erste Ton der zweiten Melodiezeile mit kühnem Sprung die Sextenhöhe der Tonart, etwas geradezu außerordentliches im Sinne einer organischen Melodieentwicklung und vor allem im Hinblick auf die sozusagen dahinschleichende erste Melodiezeile. Und mit welcher Freiheit und Kraft bewegt sich nun die Melodie in dieser höheren Tonregion! Mit festen, sicheren Sekundschritten steigt sie zunächst herunter, aber nur bis zum Ton a, worauf sie sich sofort wieder zum Terzton h wendet. Von hier aus berührt sie nun wirklich nochmals den Grundton g, der aber — und hier ist die Harmonisierung wichtig — eine ganz andere als Grundtonbedeutung erhält. Schon der Ton h hat andere Bedeutung, er ist None des Dominantakkords der Dominanttonart D dur geworden, das g die Septime, und nun erleben wir eine melodisch-h a r m o n i s c h e Überraschung: die beiden Dissonanzen lösen sich nicht auf — nach fis —, sondern mit kühner Kraft wird zum dominanten Ton emporgeschnellt, wobei Haydn eine recht auffällige verdeckte Oktave zwischen Baß und Melodie zur Anwendung bringt. Tatsächlich erhält dieses sprungweis herbeigeführte d erst durch die Harmonisierung seine volle Bedeutung. Nicht nur treibt das cis im Baß mächtig zur Dominante, sondern es macht auch klar, welch Außerordentliches in dem Ergreifen des Melodietons d bei Umgehung der Auflösung nach fis liegt. Die beiden Töne h—g hätten auch mit dem G dur-Akkord harmonisiert werden können, das wäre das Naheliegende und Korrekte gewesen, oder aber die Melodie wäre nach fis gesunken, in welchem Fall sie wenigstens in ihrem Schluß einen ganz anderen Charakter erhalten hätte. Die Stelle ist harmonisch kühn, was sie für den immer sein wird, der zu Melodiedissonanzen ein Verhältnis hat, das dem Grundwesen auflösungsbedürftiger Dissonanzen entspricht. Freilich, heutzutage erlaubt sich jeder kompositorische Schulknabe ohne irgendwelchen Grund ganz andere „Kühnheiten", mit denen es allerdings ihre eigene Bewandtnis hat. Niemand Ernsthaftes nimmt sie ernst, weil die ganze Komposition vor lauter „Kühnheiten" strotzt, indem diese nichts als Ungezogenheiten unentwickelter Individuen sind, mögen sie auch schon völlig ausgewachsen sein. Daß künstlerische Kühnheiten lediglich auf einem streng organisierten Boden zur Erscheinung kommen können, macht eben das Wesen der künstlerischen Kühnheit aus; je zügelloser aber eine Kunst ist, um so weniger sind wirkliche Kühnheiten möglich. In gleicher Weise ist wesentlich, daß nie ohne einen künstlerischen Grund Kühnheiten oder Freiheiten von Meistern angewendet werden, dieser es vielmehr ist, der zu Freiheiten führt.

Hier in unserm Fall liegt der künstlerische Grund darin, daß die beiden auflösungsbedürftigen Töne durch die außerordentlich treibende Kraft des cis förmlich in die Höhe gehoben werden, und zwar in die strahlende Höhe der Dominante. Statt daß sie sich

eben senken, in die tiefe Lage eines fis sinken, wie sie es auf Grund der ihnen von Haydn gegebenen harmonischen Bedeutung eigentlich müßten, werden sie der Verpflichtung, sich senken, dienen zu müssen, enthoben und mit der Kraft von Adlersschwingen in freie Höhen geführt.

Dies alles ging, wie man sah, durch genauere Betrachtung der reinen Melodie hervor, ohne daß die Worte zur Erklärung herangezogen würden. Die von Haydn komponierten Worte der letzten Strophe sagen nun, was hier ausgeführt wurde, auf die kürzeste Weise aus. Lediglich über den ersten Vers: Er zerbrach der Knechtschaft Banden, ist noch einiges zu bemerken. Die Melodie, die, wie man wohl ohne weiteres merkt, vollkommen aus der Sprachmelodie[1]) des Verses herauswächst, geht keineswegs etwa auf den Affekt der Worte, das Zerbrechen der Bande, ein, vielmehr symbolisiert sie, ohne jede Detailcharakteristik, die Knechtschaft; die Melodie schleicht dahin, was man allerdings nur fühlt, wenn man keinen Affekt in sie hineinlegt, sondern sie rein in ihrem Töneverhältnis, lediglich ihrem „Willen" nach auffaßt[2]). Es kann nur wieder auf die gegebene Charakteristik der Melodiezeile hingewiesen werden, daß eben die Melodie sich zu erheben sucht, sofort aber mit der Kraft der Dominantkadenz wieder in den Grundton niedersinkt.

Herrscht in der ersten Melodiezeile keine Aktion, keine Entwicklung, sofern sie eben wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt, so ist dies in der zweiten Zeile in starkem Maße der Fall. Und zwar gibt den Anstoß das Wort „hob" „empor", das mit einer ganz unübertrefflichen Plastik zum Ausdruck kommt. Das sind indessen Dinge, die nunmehr jeder produktive Leser[3]) selbst herausspüren wird. Nicht ohne weiteres wird er die Beobachtung machen, daß Haydn in dieser Melodiezeile von der eigentlichen Sprachmelodie der Worte Abstand nahm, und zwar aus gut anzugebenden Gründen. Das Wort „hob" ist vollkommen „bewußt" hervorgehoben, und zwar eben der Sinnbedeutung des Wortes entsprechend, sofern einem „Emporheben" ein ganz bewußter, und zwar Willensvorgang zugrunde liegt. Befand sich Haydn noch eben in innigster Verbindung mit der Sprachmelodie, so übte das Wort „hob" —unnötig immer wieder zu sagen, daß dem Komponisten dieser ganze Prozeß nicht bewußt wird — auf ihn eine derartige Wirkung aus, daß er das sprachmelodische Prinzip verließ und das Wort seiner sinnlichen Bedeutung nach betonte und hervorhob. Das übt wieder seinen Einfluß auf die Gestaltung der ganzen Melodiezeile aus. Zum Schluß, auf „empor" findet nochmals die ganze gleiche Willensaktion statt, Haydn hebt das Wort im figürlichsten Sinne empor und erreicht dadurch, daß die ganze Melodiezeile, im Verhältnis zur ersten, den Eindruck einer starken Erhebung macht. Das Ganze ist ein sehr schönes Beispiel dafür, wie beide Prinzipien, das der völligen, absichtslosen Sprach-

---

[1]) Ich kann hier nicht auseinandersetzen, was unter Sprachmelodie, die mit der Sieversschen Sprechmelodie nichts Unmittelbares zu tun hat, zu verstehen ist, und sage nur, daß diese Sprachmelodie auf einer besondern Art der Belauschung des Wortes beruht, wobei die Sache allerdings so liegt, daß nur die etwas erlauschen, die es auch in sich haben. Das schönste Symbol für alles Derartige hat das deutsche Volk sich in dem jungen Siegfried, der den Vöglein lauscht und sie — versteht, geschaffen.

[2]) Wer gar noch zum Ausgang der Melodieerfühlung die affektvollen Worte: „Deutschland, Deutschland über Alles" nimmt, sich überhaupt von all derartigem nicht völlig frei machen kann, wird selbstredend nie zum „Urwillen" der Melodie dringen. Bei den wenigsten wird dies der Fall sein, wie es denn nun einmal Dinge gibt, die nicht für jedermann sind. Mit dem „Ding an sich" verhält sichs ganz gleich; es existiert, auch wenn von einer Million Menschen nicht ein einziger es zu erkennen vermag.

[3]) Darunter ist der Leser verstanden, der durch das Studium anderer Untersuchungen, wie sie in dem Buche des Verfassers vorgenommen wurden, eine gewisse Schule durchgemacht hat.

belauschung — erster Vers — und das der konkreten Hervorhebung des Wortsinns — zweiter Vers — unmittelbar nebeneinander zur Anwendung kommen können. Man halte sich nur vor Augen, welche Melodie zustande gekommen wäre, wenn Haydn schon den ersten Vers dem unmittelbaren Wortsinn entsprechend, also das „zerbrach" zum Ausdruck gebracht hätte. Da wäre, so sie im Anschluß an Haydns Melodie gegeben würde, die Melodie etwa folgendermaßen ausgefallen:

Er zer-brach der Knechtschaft Ban-den,

Selbst wenn wir diese Melodie als schön empfänden — was sie nicht ist —, somit also das Wort „zerbrach" mustergültig zum Ausdruck gebracht fänden, was wäre dadurch, so hätten wir zu fragen, im Sinne der Gesamtmelodie erreicht worden? Daß beide ersten Zeilen ein Willensmoment zum Ausdruck gebracht hätten, wodurch der Melodie ihre Eigenart gebende innere Kontraste wenn auch nicht gerade gefehlt, so doch keineswegs in dieser plastischen Art zum Ausdruck gekommen wären, oder, im Sinne der Worte gesprochen, eine die Knechtschaft symbolisierende Melodiezeile hätte gefehlt. Und dadurch hätte die Gesamtmelodie nicht jenen Untergrund gehabt, aus dem sie sich entwickelt.

Doch beschäftigen wir uns jetzt mit dem Mittelteil der Melodie, der in der ersten Strophe die Worte: „Ihm erblühen Lorbeerreiser, wo Er geht zum Ehrenkranz" aufweist. Wer die erste Melodiezeile betrachtet:

gewahrt sofort, daß es sich um eine Sequenzmelodie handelt, um ein zweimal angewendetes fast gleiches Motiv. Als der Verfasser die Melodie zum erstenmal untersuchte, war er in der Erkenntnis von Liedmelodien bereits soweit gedrungen, daß er mit völliger Bestimmtheit folgern konnte, eine derartige Sequenzmelodie könne nur auf besonders geartete Worte entstanden sein, d. h. auf Worte, die diese Sequenzbildung aus innerer Notwendigkeit zeitigen. Es können dies keine Worte sein, die ohne Trennung weitergehen, also einen fortlaufenden Satz darstellen wie es gerade in der ersten Strophe der Fall ist. Die Worte: „Ihm erblühen Lorbeerreiser", gehen ohne irgendwelche Trennung ineinander und müssen deshalb in der Struktur eine von der Haydnschen vollständig verschiedene Melodie zeitigen, sofern schon beim Sprechen kein natürlich veranlagter Mensch nach „erblühen" eine Pause macht. Die einzigen Worte, die eine Sequenzzäsur aufweisen, sind nun die der dritten Strophe:

Sie zu segnen, zu beglücken,

die der Leser unter die Melodie legen möge, worauf ihm die Melodie in ihrer Struktur sofort klar werden dürfte. An etwas wird er sich aber, je mehr er sich bereits in das Studium von Liedmelodien vertieft hat, bald einigermaßen stoßen, daß nämlich Haydn das Wort „zu" derart stark durch das hohe c hervorgehoben hat. Läßt er sich aber dadurch irre machen und zweifelt er, ob die Melodie auf diese Worte entstanden sei, so ist er trotz allem noch weit davon entfernt, in Fragen der Melodieerforschung festen Boden unter sich zu fühlen. Dem Verfasser ging es folgendermaßen: Trotz der eigen-

artigen, unmotivierten Betonung des ganz nebensächlichen Wörtchens zweifelte er keinen Augenblick an der Richtigkeit der Lösung, weil eben keine andern Worte eine derartige Melodie zeitigen konnten und er registrierte die absonderliche Betonung unter jene Eigentümlichkeiten und Unerklärlichkeiten, die immer wieder, sowohl im Leben wie in der Kunst, zu treffen sind, oft aber durch einen Zufall ihre Lösung finden. In diesem Fall trifft dies auch wirklich zu.

Von der Haydnschen Melodie existiert — worauf der Verfasser erst später aufmerksam wurde — die Skizze in der Wiener Hofbibliothek und diese klärt nicht nur über diesen Fall auf, sondern auch über weitere Fragen in dieser Melodie. Bei der Seltenheit von Melodieskizzen ist sie überhaupt ein überaus kostbares künstlerisches Dokument, und wir werden uns mit ihm eingehend zu beschäftigen haben[1]). Aus der Skizze ersehen wir nun, daß unsre Melodiezeile zunächst folgendermaßen hieß:

Sie zu seg = nen zu be = glü = cken,

(Der Text ist von mir untergelegt; bei Haydn sind sämtliche vier Strophen unter die Melodie geschrieben.) Aus dieser im ersten Wurf entstandenen Melodie ersehen wir mit größter Klarheit, wie durchaus rein Haydn auch hinsichtlich der Betonung auf die Worte reagierte; die unerklärliche Betonung des Wortes „zu" fällt vollständig weg. Die Melodiezeile, rein für sich genommen, hat sogar ihre Vorzüge vor der spätern Fassung, sofern die beiden Worte „segnen" und „beglücken" noch plastischer zum Ausdruck kommen: „segnen" steht tiefer als „beglücken", und nimmt sich aus, als senke sich eine segnende Hand tief herab, während das „beglücken" durch die höhere Tonlage überaus glücklich zum Ausdruck kommt. Warum Haydn die Melodie änderte, werden wir nachher sehen.

Es ist nun nötig, gleich mit der zuerst skizzierten Melodie fortzufahren, und zwar betrachte man sie sofort in ihrem Zusammenhang mit der oben besprochenen Melodiezeile:

sie zu seg = nen, zu be = glü = cken, Ist der Preis, den er be = gehrt
(wo Er geht zum Eh = ren = kranz).

Man gewahrt ohne weiteres, wie schön die Melodie aus den Worten herauswächst, wie schön die beiden Hauptworte des Verses: „Preis" und „begehrt" auch die Melodiespitzen bilden. Hingegen passen, worauf nur nebenbei hingewiesen sei, die Worte der ersten Strophe nur schlecht zu dieser Melodie. Hier würde der Hauptakzent auf „Ehren" fallen, welches Wort in der Melodie ganz an zweite Stelle rückt.

Mit diesen beiden Melodiezeilen war nun Haydn nicht einverstanden, und zwar mit der ersten der beiden teilweise nicht, mit der zweiten brach er aber sozusagen vollständig. Mit der zweiten müssen wir uns auch zuerst beschäftigen, da sie es gewesen sein muß, die in erster Linie den Anstoß zur Änderung gegeben hat. Die Zeile mag Haydn zunächst deshalb nicht behagt haben, weil ihr Schluß insofern keine eigentliche

[1]) Ich verdanke die Abschrift einem jungen, lieben Freunde, dem Prager Musikhistoriker Dr. Paul Nettl, der sich Studien halber in Wien aufhielt und mir während der Kriegszeit eine Abschrift anfertigte. Das Autograph trägt die Signatur: M S 165 D 1.

Spannung — über die noch zu reden sein wird — bringt, als sie in der Dominante von G dur schließt, also gegenüber dem Schluß des ersten Abschnitts der Gesamtmelodie nicht nur keine Steigerung, sondern sogar eine Abschwächung bringt. Unsre zweite Zeile in der endgültigen Fassung charakterisiert sich aber gerade durch eine sehr scharf ausgesprochene Modulation nach D dur. Die Wendung, d. h. Umänderung der Melodiezeile nach D dur aus musikalischen Gründen ergäbe aber noch keineswegs die Gründe für die Art der Änderung. Wie wir denn auch sehen, passen die Worte: „Ist der Preis, den er begehrt" mit ihrer unmotivierbaren Hervorhebung vor allem des „ist" der eigentlichen Fassung nur schlecht zur Melodie. Den Grund zur Änderung gab nun aber, vielleicht mit Zugrundelegung des Umstandes, daß die Melodie dem rein musikalischen Gefühl nicht vollständig zusagte, eine völlig neue geistige Anregung, nämlich das Herausgreifen des betreffenden Verses aus einer andern Strophe, und zwar der vierten:

Später Gruft der Enkel Chor:

Stoßen wir uns vorläufig nicht daran, ob die Verbindung dieser Zeile mit der vorhergehenden (sie zu segnen usw.) einen logischen Sinn gibt oder nicht, sondern legen diese Worte der umgeänderten und gültigen Melodie unter:

Spä-ter Gruft der En-kel Chor:
(Ist der Preis, den er be-gehrt)

gegenüber der Urfassung:

Ist der Preis, den er be-gehrt.

Jetzt sehen wir auf einmal gewissermaßen alles: Erstens, woher, gegenüber der ersten Fassung, die starke Hervorhebung der ersten Worte herrührt, daß nämlich in den beiden Melodiefassungen der Akzent vollständig umgewechselt wird. In dem Vers: „Ist der Preis", findet er sich natürlicherweise auf „Preis", während „ist" unbetont ist, in „Später Gruft" fällt er aber ebenso natürlich auf „Später" und das zweite Wort rückt an die zweite Stelle. Zweitens aber wird die ganze Melodie vom Modulationsstandpunkt klar. Die Worte „Später Gruft der Enkel Chor", bedeuten mit ihrer Fernwirkung, wenn man sich so ausdrücken will, eine starke Gefühlserhebung. Bis in die fernsten Zeiten, bis zu den spätesten Enkeln soll das Lied vom Kaiser klingen; das etwa drücken die Worte, wenn auch in reichlich unbeholfener Sprache, aus. Und diese Vorstellung kann auf die schöpferische Seele unmittelbar treibend wirken und zwar, wie es hier der Fall ist, im Sinne einer Modulation in eine höhere Tonart. Es ist denn auch etwas Außerordentliches, was Haydn auf Grund dieser neuen geistigen Anregung erreicht hat. Die Melodie treibt mit der Kraft der Oberdominanttonart in die Höhe, macht gewissermaßen erhobenen Armes Halt in D dur, das aber durchaus als Halbschluß wirkt, und jetzt, nach dieser ungemein spannenden Vorbereitung, setzt die eigentliche Hymne, in der Phantasie gesungen sowohl von den lebenden wie den zukünftigen Geschlechtern, mit intensivem Spanndruck ein: Gott erhalte usw. Jeder muß ohne weiteres fühlen, daß die erste Melodie nicht im mindesten diesen Druck ausübt wie die eigentliche Fassung. Haydn verdankte sie der neuen geistigen Anregung.

Die Änderungen an der ersten der beiden Melodiezeilen begreifen sich nun relativ leicht. Man verbinde:

Sie zu seg-nen, zu be-glü-cken Spä-ter Gruft der En-kel Chor:

Ein echter Melodiker stößt sich hier zunächst an den zwei unmittelbar nacheinander gebrachten und jedesmal stark betonten Tönen d auf „beglücken" und „Später". Ferner weist aber die Sequenz in der ersten Fassung einen so starken Druck auf, daß die Melodie der neuen Zeile zunächst unbedingt zu kurz kommt. Dann ist auch die erste Melodiezeile im Zusammenhang mit der ihr vorangehenden zu beurteilen. Eben war die Melodie nach d (auf „empor") gelangt, und wenn nun der Mittelsatz sofort und zwar mit starkem Nachdruck ein c, d. h. die Dominantseptime der Grundtonart bringt, und zwar eben sofort, so wird gleichsam das im ersten Teil Erreichte so etwas wie sofort rückgängig gemacht. An zweiter Stelle wirkt die Dominantseptime bereits nicht mehr im Hinblick auf die vorangegangene Dominante, sondern bereitet vielmehr aufs wirksamste die neue und eigentliche Modulation in die Dominante vor, sofern am Ende der ersten Zeile (nach „beglücken") das Gefühl sich bereits wieder und zwar eben allmählich, auf G dur eingestellt hat. Und jetzt erfolgt eben eine neue Erhebung, eine nochmalige und weit nachdrücklichere, schon in der Melodie deutlichst zum Ausdruck kommende Modulation in die Dominante. Man sieht an diesem Beispiel mit größter Klarheit, auf wie viel scheinbare Kleinigkeiten es bei einer echten Melodie ankommen kann und wer, sei er Komponist, niemals instinktiv gefühlt hat, daß bei einer Melodie je nach dem ein einziger Ton, eine einzige Wendung entscheidend ist, hat zum Wesen der Melodik überhaupt keine inneren Beziehungen. Die Melodik verlangt das allerfeinste Gefühl, das dann aber auch zum Bewußtsein dringen muß, wenn eine Melodie, wie es doch oft und auch bei Meistern wie Haydn vorkommt, auf den ersten Wurf nicht vollständig glückt. Da heißt es zunächst fühlen, wo der „Fehler" liegt, und dann kommt es immer noch darauf an, ob man Meister genug ist, ihm abhelfen zu können. Wie eine neue geistige Anregung die Entscheidung bringen kann, ersieht man aus diesem Beispiele.

Man kann aus ihm zunächst ein gewissermaßen Negatives ersehen, daß nämlich das plötzliche Hinüberspringen von der Verszeile der einen Strophe zur andern, d. h. also eine neue geistige Anregung, die organische Entwicklung eine Melodie unterbrechen kann. Erinnern wir uns genau des oben Ausgeführten, daß die ursprüngliche Melodie von „sie zu segnen" mit der vorausgehenden Melodie nicht in einem idealen Verhältnis stand, was Haydn natürlich bald fühlte. Das rührt daher, daß der neue Text „sie zu segnen usw." einen frischen Druck ausübte und zwar einen stärkeren, als für das allgemeine Verhältnis der Melodiezeilen untereinander förderlich war. Die Umänderung dieser Melodiezeile ist auch scharf gekennzeichnet durch eine Verminderung der Druckkraft. Man halte klar gegeneinander:

und man fühlt das Gesagte ohne weiteres. Aus dem Ganzen ersehen wir aber wieder, mit welch ausgesprochen naiver Kraft Haydn auf den geistigen Inhalt der Worte reagierte. Wie ein Spiegel wirft seine Seele das jeweilige Bild zurück. Wenn nun, wie es hier der Fall ist, die Melodie einer ganzen Anzahl Einzelanregungen ihre Entstehung verdankt, so kann es vorkommen, daß diese verschiedenen Teile nachträglich in ihrem Kräfteverhältnis abgewogen werden müssen; sonst entsteht keine vollendete Melodie. In welcher Art ein Meister dieses Abwiegen besorgt, läßt sich an dieser be-

rühmten Melodie, von der ein günstiges Geschick uns auch die Urform bewahrt hat, mit klassischer Klarheit zeigen.

Haydn hat also, wie wir sehen, in der endgültigen Fassung der Melodie nicht die Worte:

Sie zu segnen, zu beglücken,
Ist der Preis, den er begehrt,

komponiert, sondern:

Sie zu segnen, zu beglücken,
Später Gruft der Enkel Chor,

also einen Satz, der als solcher genommen, keinen Sinn gibt und nur im Zusammenhang mit dem ganzen Text verständlich ist. Derartiges kommt im Strophenlied häufig vor, weshalb einige prinzipielle Bemerkungen zu machen sind. Der lediglich mit dem sogenannten gesunden Menschenverstand Begabte und mit dem Wesen der Tonkunst nicht Vertraute wird gewillt sein, hieran seine Kritik zu üben, wohl sogar beweisen wollen, daß in der Tonkunst logischer Unsinn ungestraft herrschen könne, vielleicht sogar zu ihren Prinzipien gehöre. Derartiges gehört tatsächlich zum tiefsten Wesen der Tonkunst, und es gibt keine Kunst, in der entsprechend „Unlogisches" so unmittelbar nebeneinander und zwar denkbar friedlich stehen könnte. Es ist dabei völlig davon abzusehen, daß niemand außer dem Schöpfer die Entstehung einer derartigen Melodie kennt und daß der „Unsinn" auch niemandem beim Singen des Liedes irgendwie bewußt wird, vielmehr ist der Tatsache der „unlogischen" Entstehung einer derartigen Melodie offenen Auges ins Antlitz zu blicken. Für die Tonkunst existiert tatsächlich die Logik im gewöhnlichen Sinne nicht oder braucht nicht für sie zu existieren und zwar aus folgenden Gründen:

Einmal wächst eine derartige Melodie aus einem einzigen seelischen Keim heraus, so daß im Grundwesen alle einzelnen Melodiezeilen miteinander übereinstimmen, dann aber gibt eine solche trotz unmittelbarsten Ausgangs von der betreffenden Verszeile nicht die einzelnen Worte derselben, sondern den ihr zugrunde liegenden Wesensinhalt. Um bei unserm Einzelfall zu bleiben, sieht man, daß die Worte: Später Gruft der Enkel Chor", auf sich gestellt, überhaupt keinen Sinn geben, somit im wirklichen Sinn auch nicht komponierbar wären. Sie erhalten aber Bedeutung sofort im Hinblick auf die ihr vorausgehenden Worte (Und vernehmen noch am Rande), und in dieser Art faßt sie selbstverständlich auch der Tonsetzer auf. Er verbindet also nicht glatthin die beiden Sätze miteinander, wie es sich von außen zeigt, sondern der zweite, in der Wortsprache unvollständige Satz weist einen klar gedanklichen Kern mit einer Fülle von Vorstellungen auf. So sind für den Musiker oder allgemein gesprochen, den Kenner des ganzen Gedichtes, unsre beiden Verszeilen zwei völlig ausgebildete Sätze, mit verschiedenem, aber aus dem gleichen Gedicht gezogenen und somit einheitlichen Inhalt. Die Verschiedenheit des Inhalts drückt sich, wie wir genau sehen, in der Verschiedenheit der beiden Melodiezeilen vollkommen deutlich aus. In dieser Art kann eine Strophenmelodie die für den logischen Verstand unvereinbarsten Sätze nebeneinander enthalten, das bindende Glied ist das Herauswachsen aller dieser Melodiezeilen aus dem einheitlichen seelischen Keim, der durch ein seelisch-geistiges und künstlerisches Aufnehmen des Gesamttextes entstand. Wir werden auf diese, eine der tiefsten Liedfragen, noch öfters zu sprechen kommen. Vorläufig genügt einmal die Erläuterung dieses Einzelfalles.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der dritte und letzte Teil der Melodie mit dem Refrain: „Gott erhalte" die eigentliche Hymne sei. Es wird dies gerade im

Hinblick auf die Worte: „Später Gruft der Enkel Chor“ klar, nämlich, Kaiser Franz möge noch in seiner Gruft — dies der Sinn des so halb verklausulierten Satzes — die spätesten Enkel singen hören: Gott erhalte usw., wie denn auch nur diese Strophe unmittelbar den Refrain verbindet. Doch dies nur nebenbei; wesentlicher ist, daß dieser Teil, die eigentliche Hymne, Haydn ebenfalls nicht auf den ersten Wurf völlig glückte. Die erste Fassung kennen zu lernen, ist noch etwas mehr als nur interessant, sofern ihre Erklärung mit einem wichtigen melodie-psychologischen Gesetz bekannt macht. Haydn schreibt zunächst (die zweite Melodiezeile ist die bekannte):

Gott er - hal - te Franz den Kai - ser,

Die heutige Fassung findet sich nicht auf der Skizze verzeichnet, so daß anzunehmen ist, Haydn habe die Melodie nicht sofort, sondern wohl erst dann geändert, als er sie zum Zwecke der Harmonisierung nochmals aufschrieb, er hätte demnach nicht sofort gefühlt, daß der Melodiezeile ein sehr Beträchtliches fehle. Heute fühlt dies natürlich jeder sofort, weil er die vollendete Fassung kennt. Und daß Haydn nicht gleich auf diese kam, wird mancher sogar recht sonderbar finden, da die eigentliche Melodie so etwas wie selbstverständlich sei. Ob dies wirklich zutrifft, das gerade haben wir nunmehr zu untersuchen.

Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Fassungen liegt darin, daß die erste nur einen einzigen Druck enthält und in einem Zuge verläuft, während die nachträgliche zwei Druckstellen aufweist und in zwei und zwar Sequenzteile zerfällt, die aber in der ersten Ausgabe des Liedes noch nicht so auffällig sind, wie in der Fassung des Kaiserquartetts, nämlich:

Gott er - hal - te Franz den Kai - ser,

Die erste Melodie verläuft in einer einzigen, absteigenden und nachlassenden Linie, am Ende ist sozusagen der Nullpunkt von Spannkraft erreicht. Die ganze Kraft der Zeile rührt von einer Note, dem zum ersten und überhaupt nur einmal gebrachten Tone g auf „Gott“ her. Dieser über allen andern Tönen der ganzen Melodie thronende Ton versorgt die ganze Zeile mit Kraft, alles weitere hängt von ihm ab, am Schluß der Zeile haben wir aber eben das Gefühl, als hätte sich die Kraft vollständig erschöpft. In der eigentlichen Fassung aber faßt die nun zweiteilige Melodie in der Mitte auf das Wort „Franz“ neue Kraft, erhält nun neue Kraftquellen, was der gesamten Melodie einen ganz anderen Nachdruck gibt, wie denn auch jetzt erst die Worte „Franz den Kaiser“ voll und deutlich hervortreten. Ohne Zweifel hatte Haydns schöpferische Seele, so haben wir zu schließen, verabsäumt, in der Mitte der Zeile gewissermaßen neuen Atem zu schöpfen, weshalb die Melodie in einem Atemzuge dahinfließt.

Es kommt nun darauf an, ob die Urform zunächst nicht nur die gegebene ist, sondern auch, ob die zweite Fassung ohne weiteres überhaupt hätte entstehen können. Und dieses zweite ist zu verneinen, und zwar auf Grund seelischen Geschehens. Eine Note — das hohe g^1 —, die eine ungemeine Spannkraft enthält und mit höchster seelischer Kraft einsetzt, hat das natürliche Bestreben, sich vollständig auszuleben, sie nimmt auf ihrem Wege alles mit sich, was sich ihr entgegenstellt, derart, daß es nur mit Absicht ge-

schähe, wenn der Komponist den Fluß der Entwicklung, die hier eine Entladung ist, unterbräche. Dieser scheinbar eigentümliche, im Grunde aber einzig natürliche Vorgang läßt sich hier an einem klassischen Beispiel sehr klar beobachten und erkennen. Das doch sowohl dem Sinn als dem Versakzent nach betonte Wort „Franz" überhört Haydn zunächst geradezu, denn es fällt mitten in die Entwicklung, also an eine Stelle, wo der von dem Ausgangspunkt herrührende Druck noch stark ist, folglich sich sein Recht verschafft.

Fällt hingegen ein starker Akzent auf das Ende einer derartigen Entladungsmelodie, so setzt eine neue Energiequelle ein, die dem Schluß der Phrase irgendwelchen Nachdruck gibt. Der Grund liegt darin, daß eben am Schluß die Kraft der von Energie erfüllten Hauptnote nahezu erschöpft und deshalb für eine neue Anregung Raum geschaffen ist. Das trifft auch bei der Haydnschen Melodie zu: das Wort „Kaiser" übt einen, wenn auch kleinen Druck aus. Wäre dies nicht der Fall, so wäre die Melodie unbedingt:

statt

ausgefallen, eine absteigende Tonleitermelodie, wie sie vor allem für Händel eigentümlich und ungezählte Male bei ihm zu treffen sind.

Was folgt nun hieraus? Daß die Melodie, wie sie Haydn nachträglich auf Grund des ersten Antriebs schrieb, unmöglich ohne weiteres hätte entstehen können, sondern daß sie zu denjenigen gehört, die zweimal in Angriff genommen werden müssen. Bei der ersten Auslösung hätte kein Komponist die Energie, die eben erst mit voller Kraft einsetzende Entwicklung — Entladung — zu unterbrechen und mit einer ganz neuen Kraft einzusetzen. Wer es könnte, der würde, so haben wir ohne weiteres zu schließen, den hohen Ton, den eigentlichen Kräfteton, nicht mit vollster Energie — die ebenfalls unbewußt ist — empfunden haben, was dann eben soviel heißt, daß er überhaupt nicht auf diesen hohen Ton gekommen wäre. Es geht in solchen Fällen tatsächlich nicht eines ohne das andere. Nachher, nach Beendigung des Prozesses verändert sich aber das Kraftverhältnis zu einem derartigen Ton. Er ist nun nicht mehr die unmittelbare Leistung einer außerordentlichen Energieäußerung, derart, daß der Schaffende sich in seinem Banne befindet, sondern er tritt ihm mit Objektivität insofern gegenüber, als die Leistung nun eben vollbracht ist und die Kraft, die zu ihrer Entstehung führte, frei geworden ist; der Ton braucht nicht mehr erfunden zu werden, denn er ist vorhanden. Der kritische Geist im Tonsetzer fühlt nun vielmehr, daß die betreffende Melodie allzusehr versandet, daß sie einen neuen Druck braucht, wozu ihm aber die Anregung eines der fortgeschwemmten Worte mit starkem Sinn- und Versakzent gibt. Mit ganz frischer Kraft setzt er hier ein und auf diese Weise kommt dann eine Melodie, wie wir sie haben, zustande. Sie könnte, nochmals sei dies betont, bei einem ganz natürlich, also auch intensiv veranlagten Komponisten unmöglich auf den ersten Antrieb in der endgültigen Gestalt zum Vorschein kommen[1]). Freilich, bloße Melodiemacher werden derartiges nie begreifen; was gibt es leichteres für sie, als „Melodien" zu machen,

[1]) Vor allem für Beethovensche Melodien ist diese Art der Entstehung von grundlegender Bedeutung. „Einfachste" Melodien weisen gelegentlich eine ganze Anzahl neuer Druckstellen auf, öfters auch äußerlich erkennbar an den Akzenten, die für Beethoven so bezeichnend sind. Wie schließlich seine Arbeitsmethode darin besteht, den Fortgang einer Komposition durch immer wieder ganz neue, frische Energiequellen von unzähliger Menge zu erzielen, worin ihm auch nicht ein einziger Komponist gleichkommt.

die völlig beliebig mit dem natürlichen Kräfteverhältnis umspringen? Es ist, wie schon hingewiesen, sehr wahrscheinlich, daß Haydn auf die neue Fassung nicht sofort kam, sondern erst, als er zu der Melodie gehörigen Abstand genommen hatte. Unmittelbar nach der Produktion hätte er diesen noch nicht besessen.

Wir stellen nun die von Haydn komponierten Worte zusammen und sehen zu, was sie, unbeschadet aller äußeren Logik, für einen Sinn haben. Sie heißen:

> Er zerbrach der Knechtschaft Banden,
> Hob zur Freiheit uns empor!
> Sie zu segnen, zu beglücken,
> Später Gruft der Enkel Chor:
> Gott erhalte Franz den Kaiser,
> Unsern guten Kaiser Franz!

Dazu die Melodie, die uns jetzt nun hoffentlich auch mit „neuen" Augen anblickt:

Er zer- brach der Knechtschaft Ban- den, Hob zur Frei- heit uns em- por!

Sie zu seg- nen, zu be- glü- cken, Spä- ter Gruft der En- kel Chor:

Gott er- hal- te, Franz den Kai- ser, un- sern gu- ten Kai- ser Franz!

Wir können uns jetzt kurz fassen, denn wir gewahren nun ohne weiteres, welch gewaltigen Weg die Melodie durchläuft. Mit der Vergangenheit, der Symbolisierung einstiger Knechtschaft legt sie den Grund — erster Vers —, dann erfolgt die Tat der Befreiung — zweiter Vers —, die den Boden für eine glückliche Gegenwart bereitet — dritter Vers — und nun führt die Melodie auch in die fernste Zukunft, in der immer noch die Hymne: Gott erhalte, angestimmt werde. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, all das liegt dieser herrlichen Melodie, auf die Haydn sicher auch gerade wegen ihres außerordentlichen geistigen Gehalts außerordentliche Stücke hielt, zugrunde.

Wer den Ausführungen als mittätiger Leser gefolgt ist, wird jede Beweisführung, daß Haydn der Schöpfer der Melodie gewesen ist, überflüssig finden. Denn er sah, mit welch organischer Gesetzmäßigkeit die Melodie aus den einzelnen Worten herauswuchs, und wird gerade dieses organische Herauswachsen als den unwiderleglichen Beweis für die vollständige Autorschaft Haydns erkennen. Dabei halte man sich vor Augen, daß die Melodien, wenigstens wie sie Kuhacz beibringt[1]), in den beiden ersten Melodiezeilen außer den letzten Noten (auf „empor") genau mit der Haydnschen Melodie übereinstimmen, es sich also nicht um eine ungefähre, sondern sogar sehr genaue Parallele handelte. Es sind denn auch einige allgemeine Worte über derartige Reminiszenzen, Zitate, Parallelen oder wie man derartige Übereinstimmungen bezeichnen will, im Gebiete des Liedes notwendig, sofern hierüber sehr unklare Ansichten herrschen.

Man kann heute geradezu von einer Sucht in wissenschaftlichen Kreisen reden, derartige Übereinstimmungen nachzuweisen und dadurch unmittelbare Beeinflussungen

[1]) Sie sind auch zu finden in Friedländers oft genanntem Werk über das deutsche Lied II, S. 482.

handgreiflich zu machen. Am weitesten dürfte hierin Friedländer gegangen sein, der durch dieses Verfahren gelegentlich Melodien miteinander in Verbindung bringt, die auch nicht das geringste miteinander zu tun haben und zu tun haben können. In diesem Fall, dem der Haydnschen Hymne, verneint er trotz der augenfälligen Übereinstimmung so ziemlich die „Schuldfrage", eine Inkonsequenz, die sich wohl daher schreibt, daß es ihm unsympathisch ist, die Nationalhymne Österreichs und Deutschlands könnte mit kroatischen Melodien zu tun haben.

Gehen wir denn auch hier wieder vom Einzelfall aus und setzen zunächst den Fall, daß Haydn eine der seinigen ähnliche oder gleichlautende Melodie gekannt habe. Ein Komponist kennt unzählige Melodien, sowohl fremde wie eigene, er denkt aber, so er sich in einen Liedtext vertieft, um ihm eine Melodie zu entlocken, auch nicht an einzige dieser Melodien. Einmal deshalb, weil die Konzentration ihn völlig gefangen nimmt, ferner, weil die Melodie aus der innigsten Verbindung mit dem Liedtext entspringt und entspringen muß, soll es sich eben um eine echte Liedmelodie handeln. Diese hängt immer und in allen Fällen mit dem betreffenden Text zusammen, ist sowohl eine Schöpfung aus dem Schoße des ganzen Gedichts wie der speziellen Gedichtverse[1]). Stellt sich nun nachträglich heraus, daß die gewonnene Melodie teilweise mit einer bereits vorhandenen eigenen oder fremden Melodie übereinstimmt, so ist und bleibt die Melodie unter allen Umständen ein eigenes Produkt, ein Wesen mit eigener Seele, wie denn auch noch keiner einzigen echten Melodie die teilweise und zwar notengetreue Übereinstimmung mit einer andern Melodie irgendwie geschadet hat. An der Selbständigkeit einer derartig aus dem Text hervorgegangenen Melodie ist also unbedingt festzuhalten.

Auf zweierlei Arten können nun aber Übereinstimmungen entstehen. Erstens durchaus zufällig, daß eben auf natürlichstem Wege in vollster Unabhängigkeit voneinander zwei sich gleichende Melodiebildungen entstanden, was an solchen Melodien nachgewiesen werden kann, bei denen es völlig ausgeschlossen ist, daß der eine Autor das Produkt des andern gekannt hat. Zweitens tritt aber, und zwar häufiger, der Fall ein, daß der Komponist die Melodie, die mit der seinigen in Einzelheiten übereinstimmt, kennt. Wie verhält sich hier die Sache? Zunächst ist zu sagen, daß ihm in den allermeisten Fällen die Übereinstimmung entweder erst nachträglich, oder überhaupt nicht bewußt wird und andere es sind, die ihn darauf aufmerksam machen. Hier handelt es sich demnach um eine im Augenblick des Produzierens zwar unbewußte, aber dennoch gut nachweisbare Kenntnis der gleichen Melodiephrase. Wie kommt ein Komponist dazu, sie unbewußt auszuspielen, wie es, um ein derartiges Beispiel anzuführen, Schubert in seinem „Heideröschen" getan hat, dessen erste Melodiezeile genau

---

[1]) Die „Seele" einer Melodie, also das Unfaßbare, Unfaßliche, Ungreifbare, das, was man auch mit der „Stimmung", dem „Duft", dem „Undefinierbaren", dem „Geist über den Wassern" einer Melodie bezeichnet, die Seele einer Melodie entsteht auf Grund des Eindrucks, den ein Gedicht als Ganzes, also sowohl inhaltlich wie rein künstlerisch, auf den Melodieerzeuger ausübt. Das Knochengerüst, den ganzen Körper aber, also das Greifbare, Faßliche, den Sinnen sich ohne weiteres Aufdrängende, nämlich das, was man als die greifbare Melodie, die Melodietöne bezeichnet, entsteht in unmittelbarem Anschluß an die einzelnen, in unzähligen Fällen klar nachweisbaren Textzeilen, die ja auch ihrerseits den „Körper", das Sicht- und Greifbare des Gedichts bilden. Ein Undefinierbares schließt also mit einem Konkreten, ein Unfaßliches mit einem Exakten eine innigste Verbindung, mit dem Resultat einer völlig neuen Einheit, wobei das Wunderbare gerade in der Verbindung zweier scheinbar sich ausschließenden Gegensätze besteht. Ich sage nun noch, daß diese „Doppeleinheit" das Grundgesetz für das Zustandekommen alles echten seelischen Geschehens ist, das auf keinem Gebiet mit größerer Sicherheit und Gegenständlichkeit dargelegt werden kann als auf jenem, das bis dahin als das unangreifbarste galt, nämlich dem musikalischen, und hier im besondern dem des Strophenlieds.

mit Mozarts Duettmelodie aus der Zauberflöte: „Könnte jeder brave Mann" übereinstimmt[1])? Ohne weiteres ist zunächst jedem völlig klar, daß Schubert wie jeder echte Komponist in einem ähnlichen Fall einen guten Anfang auch ganz ohne Kenntnis der in Frage stehenden Melodie gefunden hätte. In den meisten Fällen würde auch die völlig unabhängig entstandene Melodie der „abhängigen" stark gleichen, weil sie, was immer festzuhalten ist, der innigsten Vereinigung mit dem komponierten Text entsprang. Ihre unmittelbare Übereinstimmung rührt aber trotzdem daher, daß ganz unbewußt die Kenntnis der fremden Melodie mitwirkte, was so zu verstehen ist. Die Kenntnis der fremden Melodie bedeutet eine Lockerung der produzierenden Kraft, weil eben, was dem Wesen nach produziert werden soll, zufällig bereits in künstlerischer Formung in der Seele des betreffenden Komponisten schon vorhanden ist, und zwar eben so, daß es gar nicht besser sein könnte. Gerade dies ist ein überaus wichtiges Moment. Was gerade der echt schöpferische Geist schon in sich hat und zwar eben in vollendeter Formung, das schafft er unmittelbar nicht aufs Neue, sondern spielt es als fremdes und doch wieder eigenstes Eigentum mit selbstverständlicher Kraft aus. Die wahrhaft schöpferische Seele gibt nur das durchaus eigen aus, was sie nicht schon besser in sich selbst als bereitliegendes Kapital vorhanden hat. Sie sträubt sich geradezu dagegen, etwas Vollendetes nochmals und zwar eben anders zu produzieren. Von den kleinsten, ganz unbewußt gebrachten Melodie-„Entlehnungen" bis hinauf zu den bewußtesten, absichtlichsten Entlehnungen größten Maßstabes, wie sie sich bei den stärksten schöpferischen Geistern wie Shakespeare, Händel oder Goethe finden, führt ein direkter Weg, dessen Wegzeichen heißt: Was nicht besser gesagt werden kann als wie es bereits gesagt ist, schafft die Seele, so sie es eben kennt, d. h. innerlich verarbeitet in sich liegen hat, nicht von neuem. Sie weiß, daß es für sie unendlich viel zu sagen gibt, was noch nicht künstlerischen und zwar bestmöglichen Ausdruck gewonnen hat, sowie, daß sie auch schon Dagewesenes mit ganz neuem seelischen Antrieb ausströmt, wodurch es in neue, ganz selbständige Beleuchtung gerückt wird. Nur schwache Geister wollen immer ganz „neu" sein, nie Dagewesenes produzieren, was ihnen mit der Zeit auch so gut gelingt, daß sie tatsächlich an nichts anderes als an sich selbst anklingen, und hier eben an etwas „Rechtes".

So liegt es denn auch in der Natur der Sache begründet, daß gerade bekannte Melodien oft anklingen. Derartige Melodien sind Besitztum sowohl der Laien wie des produzierenden Künstlers, sie liegen bei ihm ebenfalls in einer oberen Erinnerungsschicht, und tritt der Fall ein, daß sich die Erfindung gerade in einem Gebiet bewegt, das zufällig die gleichen Tonverbindungen aufweist wie sie ungefähr zu erfinden wären, so gelangt sie ganz unversehens und sich selbst unbewußt, in das Gebiet der bekannten Melodie und faßt diese aufs neue. Häufige Anklänge an eine Melodie sagen also nichts anderes aus, als daß diese sehr bekannt sein muß. Hieraus sind z. B. auch die häufigen Choral-„Zitate"[2]) in Liedern des 17. Jahrhunderts zu verstehen, nämlich keineswegs als Zitate, wogegen schon spricht, daß sie nur selten einen Sinn gäben. Ein Zitat muß aber einen solchen haben, sonst hat es überhaupt keinen Zweck. Daß eine frisch entstandene und mit der Kraft der Neuheit wirkende, schlagende Melodie wie von „Nun danket alle Gott" sich leicht immer wieder von neuem „erfand", ist unter diesen Umständen leicht erklärlich. Nicht unberücksichtigt darf natürlich bleiben, daß geringere

[1]) Inwiefern die Melodie auch mit Reichardts Komposition des gleichen Gedichts übereinstimmt, ist an seinem Orte dargelegt worden.

[2]) S. H. Kretzschmar, Geschichte des Neuen deutschen Liedes S. 57.

Komponisten, d. h. solche, die einen Text mit schwächerer Intensität erfassen, leichter in die Bahnen einer früheren Melodie gelangen als selbständige Komponisten; bei jenen taugt aber die Melodie überhaupt wenig, mag sie an Bekanntes anklingen oder nicht.

Viel wesentlicher ist aber folgendes: Jeder, der sich mit derartigen Parallelen beschäftigt hat, wird die Beobachtung gemacht haben, daß die „Entlehnung" sich nur auf wenige Noten oder etwa eine Melodiezeile erstreckt, selten mehr. Die Fortsetzung ist bei einem echten Lied immer derartig, daß man überhaupt nicht mehr an die andere Melodie denkt. Der Grund liegt darin, daß das unbewußte Aufgreifen einer früheren Melodie insofern auf Zufall beruht, als gerade die für die zu zeugende Melodiezeile erforderlichen Bedingungen — unter ihnen als tiefstes Prinzip die Belauschung der musikalischen Sprachmelodie des betreffenden Verses — in einer dem Komponisten schon bekannten Melodie ihren bestmöglichen Ausdruck finden, dieses zufällige Zusammentreffen aber nur von kurzer Dauer sein kann. Im nächsten Vers sind die Bedingungen völlig andere, der Komponist verläßt nun auch ohne weiteres die unbewußt gegangenen Bahnen der früheren Melodie, was gerade deshalb so gänzlich mühelos geschieht, weil sich eben der Komponist der Parallele gar nicht bewußt war. Gerade dieses so leichte Wegkommen von der ihm bekannten Melodie beweist den unbewußten und auf selbständiges Erfassen des Textes sich gründenden Vorgang von einer andern Seite. Befindet man sich nämlich ganz bewußt in den Bahnen einer bekannten Melodie, so kommt kein Komponist so leicht aus ihrem Bann heraus und er „erfindet" in ihrem Geist, nämlich in ihren Noten weiter. So ist es denn auch geradezu verdächtig, wenn Kuhacz kroatische Melodien anführt, in denen zwei Melodiezeilen mit der Haydnschen Melodie übereinstimmen. Einen Zufall gibt man auch bei der selbständigsten Zeugung einer Melodie, wie es hier der Fall ist, ohne weiteres zu, zwei Zufälle sind es aber, wenn auch die zweite Melodiezeile mit der einer andern übereinstimmt. Denn gerade wie Haydn den ersten Ton der zweiten Zeile — das hohe e — ergreift, ist etwas ganz besonderes und beruht, wie wir sahen, auf sehr eindringlichen Gründen. Friedländer gibt an gleicher Stelle noch eine Melodie Telemanns an, die ebenfalls in der ersten Melodiezeile mit der Haydns übereinstimmt, die zweite Zeile beginnt aber mit c und erreicht den Ton e erst über h. Indessen werden alle derartigen Untersuchungen über „Entlehnungen" bis zu einem gewissen Grade müßig, sobald man zu dem Wissen gelangt ist, auf Grund welchen speziellen Textes eine Melodie entstanden ist. Da weiß man eben, daß trotz der teilweisen, zufälligen Übereinstimmung mit einer andern Melodie die betreffende Melodie doch in ihrer Art durchaus neu geschaffen wurde, mithin selbständige Bedeutung hat. Manche, allerdings kürzere Tonfolgen, werden in diesem Sinn geradezu unzählige Male immer wieder geboren, aus keinem andern Grunde, als weil es sich um gewissermaßen typische Bildungen handelt. Immer entscheidet für den Wert einer derartigen Melodie die selbständige Kraft, die seelische Intensität, mit welcher derartige mehr oder weniger typische Bildungen ausgespielt werden. Man könnte sich denken — in Wirklichkeit kommt es nicht vor —, daß eine Melodie von Anfang bis Ende nichts als in diesem Sinne bekannte Bildungen aufweist und dennoch eine ausgezeichnete, krafterfüllte Melodie wäre, weil eben all die bekannten Bildungen, dem Komponisten unbewußt, auf Grund eines neuen Textes auf selbständige Weise zum Ausdruck kommen.

Ich möchte hier immerhin das Beispiel angeben, das nach meinen Kenntnissen in dieser Beziehung am weitesten geht, wie es zugleich auch zeigt, wo sofort die ganz selbständige Erfindung einsetzt, als der Text Neues vom Komponisten erforderte, das

Lied: Zu Mantua in Banden. Der ganze Anfang dieser 1844 entstandenen Melodie — der Komponist ist unbekannt — gehört zu den „wandernden Melodien“ und kommt in verschiedenen Fassungen vor. Dennoch ist es ein in seiner Art durchaus selbständiges Lied. Ich gebe die Melodie, deren vollständiger Text in jedem Kommersbuch steht, gleich mit dem komponierten Text, durch den sich die Melodie sofort jedem Musikverständigen leicht erschließen wird:

1. Zu Man-tu-a in Ban-den der treu-e Ho-fer war; in
2. Die Hän-de auf dem Rü-cken, An-dre-as Ho-fer ging, mit

1. Man-tu-a zum To-de führt ihn der Fein-de Schar. Es blu-te-te der
2. ruh-ig fe-sten Schritten; ihm schien der Tod ge-ring, der Tod, den er schon

1. Brü-der Herz, ganz Deutschland, ach, in Gram u. Schmerz, mit ihm das Land Ti-rol
2. manches Mal vom I-sel-berg ge-schickt ins Tal, im heil-gen Land Ti-rol usw.

Man singe die Melodie nicht, wie es gewöhnlich geschieht, mit sentimentalen Gefühlsentwicklungen, sondern mit „ruhig festem“ Ausdruck, und zwar im Zeitmaß eines schweren, starken Gehschrittes, also in schwerem, doch durchaus nicht langsamem Marschrhythmus, völlig aus der Situation der zweiten Strophe heraus. Auf diese Weise erwerbe sich der Leser, gewissermaßen ähnlich wie der Komponist, die Melodie aufs neue, und er wird dann fühlen, daß die Melodie geradezu aus den Worten heraus geboren erscheint und daß die bekannteste Parallelmelodie: „Zwei lustge Musikanten“, ihm unmittelbar gar nicht in den Sinn kommen wird. Denn wie eben der unbekannte Komponist die Melodie anwendet, das ist etwas durchaus Selbständiges. Genau genommen erstreckt sich die „Entlehnung“ wohl nur auf die zwei ersten Zeilen; diese aber sind völlig notengetreu. Die dritte und vierte Zeile sind aber frei sequenzartig gehalten und gehören somit immerhin noch in das Gebiet der Anfangsmelodie. Mit einem Schlage ändert sich das aber in den zwei folgenden Versen, die auch metrisch andere Verhältnisse — ausgeprägt vier Hebungen statt der vorherigen drei — bringen. Wohl ist der Ausgang vom musikalischen rhythmischen Hauptmotiv gewahrt — nebenbei ein Zeichen, wie stark der Rhythmus in dem Komponisten lebendig war —, im zweiten Takt gibts nun aber keine Dehnung mehr, sondern die Worte folgen haarscharf aufeinander. In der Melodiezeile: „vom Iselberg geschickt ins Tal“ sehen wir gewissermaßen in schnurgerad sich folgenden Tönen Kugeln ins Tal hinunterfliegen, das Ganze ein sehr hübsches Beispiel von Vorstellungsmusik. Diese Stelle nebst der auch sich anschließenden, leider etwas sentimental geratenen Verherrlichung des Landes Tirol, sind in jeder Beziehung durchaus Eigentum des Komponisten, wobei eben das Kriterium in dem echten Zusammenhang dieser Stellen mit der unbewußt entlehnten Melodie zu suchen ist.

Über die Iselbergstelle übrigens noch ein paar Worte. Wie man ohne weiteres merkt, paßt diese Zeile besonders zu den Worten der ersten Strophe recht schlecht, indem so ausdrucksvolle Worte wie „ganz Deutschland, ach, in Gram und Schmerz" ganz anders komponiert sein müßten, wenn ihre Bedeutung zutage treten sollte. Man hat dies auch schon lange gefühlt und schreibt heute die Stelle in doppelten Notenwerten, womit man aber den Teufel mit Beelzebub vertreibt. Denn nun werden sämtliche Strophen in diesen verbreiterten Werten gesungen und der eigentliche Charakter der Stelle wird vernichtet. Der originale Rhythmus paßt nämlich auch auf die entsprechenden Worte sowohl der dritten und letzten Strophe: „mit dem verratnen deutschen Reich" und „Gebt Feuer! Ach, wie schießt ihr schlecht!" Man dürfte derartiges, wie es auch in den beiden kaiserlichen Volksliederbüchern geschehen ist, nicht ohne weiteres ändern, sondern hätte beide Fassungen zu geben, je nach dem Text diese oder jene. Es sind dies schließlich Dinge, die sich bei einem geistigen Vortrag von Strophenmelodien von selbst ergeben, und zudem ist immer zu bedauern, wenn ein hervorstechender Zug einer guten Melodie verloren geht. Hinwieder zeigt auch dieser Fall, daß eine allzu charakteristische Melodiestelle Gefahr läuft, zu den Worten der andern Strophen schlecht zu passen und deshalb umgeändert wird, wozu vor allem die Worte der ersten Strophe Veranlassung geben. Im Sinne des allzu Charakteristischen werden wir dieser Melodie noch gelegentlich begegnen. Sie wurde hier als Beispiel einer „Entlehnung" behandelt, die als solche nicht nur sehr weit geht, sondern sich auch jedem aufdrängt. Trotzdem macht die Melodie einen durchaus selbständigen Eindruck, singt man sie richtig, so denkt lediglich der Verstand an die bekannteste Parallele der Melodie: „Zwei lustge Musikanten", und das rührt eben daher, weil die Melodie trotz allem ganz selbständig gefaßt ist, ihre eigene Seele hat. Und hierauf kommt es bei allen echten „Entlehnungen", den zufälligen und den absichtlichen, den unbewußten und den bewußten, von den kleinsten bis zu den größten an: Hat der Komponist vermocht, der „Entlehnung" seine eigene Seele mitzuteilen. Von hier führt dann auch ein direkter Weg von den kleinsten Motivanklängen in Liedern bis zu den absichtlichen und offenkundigsten Entlehnungen größter Art bei Händel.

In einer ganz andern Beziehung sei nun nochmals auf Haydns Nationalhymne zurückgekommen, in einer Frage des musikalisch gebildeten Geschmacks, die hier zugleich eine solche musikalischen Satzes ist. Das Lied hat in der heutigen Kriegszeit eine besonders große Rolle gespielt, sehr oft haben es Komponisten in Kompositionen verwendet, und zwar als wirkliche Zitate. Und zwar vor allem die eigentliche Hymne, den letzten Absatz des Liedes. Dieser enthält nun eine Stelle, genauer einen einzigen Ton, der sowohl an den künstlerischen Geschmack wie das satztechnische Können eines Bearbeiters gewisse Anforderungen stellt, nämlich den dritten Ton, die in die Sexte hinabgeführte Septime (fis). Im ersten Druck der Melodie (s. das Beispiel) findet sich diese Septime noch nicht, sondern Haydn geht sofort auf die Sexte als Viertelnote; wohl aber findet sie sich im „Kaiserquartett". Es ist anzunehmen, daß sich dieses fis, als Sequenzübereinstimmung mit dem d der folgenden Phrase, im öffentlichen Singen der Melodie eingeführt hat und Haydn diesem Zusatz Rechnung trug. Ob er es gern getan hat, kann füglich dahin gestellt gelassen werden, sofern, von allem zu Besprechenden abgesehen, das Wort „erhalte" durch die Viertelnote weit bestimmter zum Ausdruck kommt als durch die beiden Töne. Das aber hat Haydn klarstens erkannt, daß derartige Septimen in Gefahr kommen, im sentimentalen Sinn gefühlvoll, also weichlich zu wirken, wenn sie harmonisch nicht sehr sorgfältig behandelt werden. Ohne weiteres sei auch die Fassung gegeben, wie sie im Streichquartett zu finden ist:

Man beschäftige sich genau mit dieser Fassung, einerseits, um sich zunächst darüber klar zu werden, daß Weichlichkeit vermieden ist, sogar ein Anflug von Herbheit erzielt wird, und dann deswegen, um zu erkennen, wie viel „Kunst" eben in einer derartigen Stelle, hier nicht zum wenigsten durch Anwendung der Gegenbewegung, steckt; oder, inhaltlich gesprochen, auf welch sinnige Art Haydn das Wort „erhalte" mit starken Kräften ausstattet. Sogar von einer Freiheit macht Haydn Gebrauch, sofern er den vorgehaltenen Ton e in der Bratsche als vollen Akkord der Subdominante (C dur) bringt, so daß tatsächlich drei diatonisch nebeneinander liegende Töne (e—fis—g) zugleich erklingen, und das vor allem erzielt den Anflug von Herbheit. So hilft sich ein sorgsam arbeitender und die Mittel seiner Kunst kennender Meister in ganz offensichtlich gefährlichen Lagen, nachdem er eben einmal die Gefahr erkannt hat.

Und nun heutige Musiker! Mit Wonne holen sie das Sentimentale, das in der Vorhaltsseptime steckt, heraus und stellen es so breit als möglich hin, indem sie den Vorhalt durch die unter ihr liegende Terz verstärken. So heißt es z. B. in der Sammlung „Sechs Kriegslieder im Volkston" von S. Karg-Elert:

die denn auch die soweit fatalste, weil sentimentalste und kraftloseste unter den zahlreichen Fassungen ist, die mir zu Gesicht gekommen. Vielleicht hat sich nur der treffliche E. Mandyczewski im Volksliederbuch für gemischten Chor „versagt", der Septime auch die Unterterz mitzugeben. Der echten Haydnschen Fassung, wenn auch mit Berücksichtigung der Verhältnisse für einen Chor, vermochte aber auch er nicht ganz zum Recht zu verhelfen. Er dürfte aber einer der wenigen heutigen Bearbeiter der Melodie sein, die das Original sich vorgelegt und verstanden haben sowie ihm auch einigermaßen gefolgt sind. Man sage ja nicht, daß derartiges nebensächlich sei und unbedeutende Kleinigkeiten betreffe. Erstens gibt es solche an exponierten Stellen von Kunstwerken überhaupt nicht, und zweitens ist es durchaus nicht gleichgültig, ob das Volk Sentimentalitäten, die es in gewöhnlicher Literatur angewendet sieht, auch in solchen Werken antrifft, die auch ihm als klassisch gelten. Und Haydn mit derartigem in Verbindung zu bringen, geht nicht an.

Wir wollen aber von dieser herrlichen Melodie, die ihr Schöpfer ganz besonders geliebt hat und zwar sicher nicht zum wenigsten auch wegen ihrer außerordentlichen Geistigkeit, nicht mit einer Dissonanz scheiden, sondern noch einige Bemerkungen an

sie knüpfen, die allerdings in das Gebiet der Instrumentalmusik führen und eigentlich nicht hierher gehören. Aber schließlich trifft alle echteste Kunst in einem Punkt wieder zusammen, dem geistigen, so daß wir uns trotzdem nicht allzu weit entfernen. Die Bemerkungen betreffen nämlich die Variationen im „Kaiserquartett", wahren Wunderstücken einer einfach-tiefsinnigen Variationskunst, bezeichnend auch dadurch, daß die Melodie, gleich einem Heiligtum, nie angetastet, sondern originalgetreu von jedem der vier Instrumente gespielt wird. Daß die Variationen „programmatischer" Art sein könnten, wird bei Haydn, dessen Sinfonien nach seiner eigenen Aussage etwas Bestimmtes und zwar „moralische Charaktere" durchführen, nicht gerade allzusehr verwundern. Das besondere liegt darin, daß mit einiger Sicherheit angegeben werden kann, woher Haydn seine geistigen Anregungen bezog und was er durchführte. Es ist dies, was naheliegt, der Text Haschkas, die Hymne, die der Melodie zugrunde liegt. Beschäftigen wir uns gleich mit der Sache selbst. Die in gewissem Sinn eigenartigste Variation ist die erste, lediglich ein Duett der beiden Violinen. Die erste Violine ergeht sich in weit ausholenden Figuren, die mit größter Leichtigkeit das Reich des violinistischen Tonumfangs durchmessen, rechts und links der Melodie blühen die Akkordmelodien nur so auf. Die Erklärung für dieses musikalische Gedicht geben wohl sicher die Worte: „Über blühende Gefilde reicht sein Szepter weit und breit". Eine treffendere musikalische Durchführung könnten jedenfalls diese Worte kaum finden. Für die zweite Variation vermag ich kein spezielles Wortprogramm anzugeben, teilweise weist auch diese Variation mit ihren Synkopenbildungen ähnliche Verhältnisse auf wie die dritte. Dieser scheint wirklich der erste Vers der letzten Strophe, der auch für die Entstehung des ersten Melodieverses maßgebend war, zugrunde zu liegen: „Er zerbrach der Knechtschaft Banden" wofür auch spricht, daß die Bratsche mit ihrem trüben, melancholischen Ton das melodietragende Instrument ist. Unverkennbar liegt in den zerrenden Synkopen etwas den angeführten Worten Entsprechendes zugrunde, wie andererseits die starke Verwendung von schleichender Chromatik der Variation etwas Unfreies, Gehemmtes gibt. In der letzten Variation ist dann Haydn bekanntlich Metaphysiker, und unter Musikern heißt es von dieser Variation, in der die Melodie in der oberen Oktave gespielt wird, sehr hübsch, daß sie im Himmel spiele. Mit dieser Erklärung kommen wir im Sinne einer volkstümlichen Phantasie soweit auch ganz gut aus, Haydn dürfte aber trotzdem noch etwas exakter gearbeitet haben. Wieder, wie in der Melodie selbst, leben hier offenbar die mysteriösen Worte: „Später Gruft der Enkel Chor", auf, d. h. die Vorstellung, daß man noch in fernsten, mithin unbekanntesten Zeiten des Kaisers Franz gedenken werde. Haydn greift zunächst, um den Eindruck des Unbekannten, zeitlich Fernen zu erzielen, zu einem künstlerischen Mittel, das in damaliger Zeit, der Zeit wahrhaft gebildeter Musiker, zwar ebenfalls etwas besonderes war, im 19. Jahrhundert nach Beethoven aber von kaum einem bedeutenden Musiker außer etwa Brahms zur Anwendung kam, dem Mittel der Verwendung alter Tonarten. Denn der Anfang dieser Variation ist nicht etwa als unser Moll, als e-moll zu denken, sondern als phrygische Tonart, und tatsächlich erzielt auch Haydn durch dieses Mittel, im weiteren Verlauf durch die hohe Lage und eine bis auf den einzelnen Ton feinst ausgearbeitete Stimmführung und Harmonik eine Art geheimnisvollster Fernwirkung, von der man auch sicher sein darf, daß noch fernste Geschlechter gerade auch im metaphysischen Sinn entzückt sein werden. Was steckt an herrlich feinster Arbeit in jeder dieser Variationen, am meisten aber in der letzten! Fürwahr, sie sind ebenfalls ein Vermächtnis an künftige Künstlergenerationen, und wir haben heute ernstesten Grund, derartiger Vermächtnisse uns wieder zu erinnern, was dadurch geschieht, daß wir sie erwerben, um sie

zu besitzen. Die Haydnsche Nationalhymne ist deshalb ein doppeltes Vermächtnis, ein solches für das Volk, für das österreichische wie für das deutsche, und der Segen, der dieser Melodie entströmte, läßt sich auch gar nicht in Worte fassen. In der wunderbaren Variationsbehandlung, die die Melodie im „Kaiserquartett" erfuhr, ist sie aber auch noch im Besondern ein Vermächtnis für die Künstler. Denn was eben in dieser steckt, und zwar an unauffälligster, feinst künstlerischer Arbeit, das voll und ganz zu erkennen und daran zu lernen, ist Sache der Künstler. Damit wollen wir uns denn auch von dieser weltgeschichtlichen Melodie trennen.

Gaschwitz bei Leipzig Alfred Heuß.

Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen

1. Neue Mitstreiter für die Lehre von den Tonvorstellungen.

Einer oberflächlichen Betrachtung mag es vielleicht so scheinen, als sei es in letzter Zeit von der „Phrasierung" etwas still geworden, als sei das seit den achtziger Jahren so lebhaft angeregte Interesse an der motivischen Kleinarbeit der Komposition stark verflaut oder gar erloschen. Daß das nicht der Fall ist, sollen folgende kurzen Ausführungen zum Bewußtsein bringen. Zunächst weise ich darauf hin, daß meine eigenen Arbeiten auf diesem Gebiete keineswegs ins Stocken gekommen sind, daß vielmehr meine Hinweise auf die Möglichkeit einer „Lehre von den Tonvorstellungen" (im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1914/15 und 1916) ganz neue Perspektiven für die Ergründung des wahren Wesens der musikalischen Formgebung auf dem Gebiete des der musikalischen Produktion und Reproduktion vorausgehenden Arbeitens der Tonphantasie erschlossen haben. Was der schaffende Tonkünstler, gleichviel ob in freier Improvisation am Instrument oder in Noten festgelegt, gibt, muß vorher gewollt und in allem Detail vorgestellt sein, ehe es klingend wird und die Rückverwandlung der klingenden Musik in vorgestellte in der rezeptiven Phantasie des Hörers bringt den Prozeß zum Abschluß, der mit der Willensemanation des Komponisten seinen Anfang nahm. Es leuchtet wohl ohne weiteres ein, daß die einzelnen Motive, die durch ihre Nachahmung, Kontrastierung und Fortbildung kenntlichen Elemente der musikalischen Formgebung, bereits bei dem ersten Schöpfungsakte in der produktiven Phantasie das eigentliche musikalische Leben repräsentieren, und daß ihre vollständige Erkenntnis und Bestimmung Vorbedingung für das Verstehen der Absicht des Komponisten ist. Jedes Mißverstehen der Motivverläufe fälscht den Inhalt des Musikstückes, entstellt denselben eventuell bis zur Unkenntlichkeit. Daß in den melodischen, rhythmischen und harmonischen Geschehnissen der musikalischen Formgebung ein künstlerisches Wollen sich offenbart, gibt den Einzelmotiven und ihrer Fortentwicklung die eigentliche Bedeutsamkeit und macht das Eindringen in die Details der Struktur zur Gewissenspflicht. Die pädagogischen Erfahrungen aller, welche einmal ernstlich der Phrasierung näher getreten sind, bestätigen vollauf, daß das einmal geweckte Verlangen nach Verstehen des Details dem Schüler schnell zum Bedürfnis wird und daß derselbe für alle weiteren Studien die Durchführung der Methode fordert. Unausgesetzt bin ich daher

von vielen Seiten zur Fortsetzung der „Phrasierungsausgaben“ gedrängt worden, und die warme Aufnahme meiner ästhetisch-technischen Analyse der Klaviersonaten Beethovens, welche sich seit Ende 1917 neben diejenigen von J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ und „Kunst der Fuge“ und von Beethovens Streichquartetten stellt, beweist mir, daß das Interesse heute zumindest noch ebenso lebendig ist wie 1884. Bevor mir der erlösende Gedanke der Vorexistenz der Musik in der Tonphantasie kam, war ich freilich mit meinen Bestimmungen der Motivgrenzen mehr oder weniger auf glückliche Funde und Augenblickseingebungen angewiesen, und die starken Veränderungen, welche die ersten Stadien der Entwicklung der Phrasierungsbezeichnung aufweisen, legen Zeugnis ab, wie schwer ich um die Gewinnung von Begriffen wie Anschlußmotiv, Generalauftakt, Ordnung Schwer-Leicht-Schwer, Motiv- und Phrasenverschränkung u. a. habe ringen müssen. Die tastenden Versuche des ersten Teils meiner „Kleinen Kompositionslehre“ (Katechismus der Kompositionslehre), einfache Gesichtspunkte für die Motivverkettung zu finden, sind ganz genau ebenso ein Anlauf zur Aufstellung einer Theorie der typischen Bahnen der Tonvorstellung auf rhythmischem Gebiete gewesen, wie die Experimente mit Kadenzbildungen meine Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie vorbereiteten.

Wenn ich nun heute der freudigen Überzeugung Ausdruck zu geben wage, daß die Lehre von den Tonvorstellungen bereits anfängt, festen Boden unter den Füßen zu fühlen, so veranlaßt mich dazu das Erscheinen eines neuen Buches, dem ich große Bedeutung beilege, wenn ich auch mit seinem Inhalt mich nur sehr zum Teil bedingungslos einverstanden erklären kann, nämlich Dr. Ernst Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ (Bern 1917, Max Drechsel, XII und 523 S. gr. 8°). Der Titel dieses Buchs weckt die Erwartung einer Neuformulierung der Lehre vom Kontrapunkt und verheißt eine „Einführung in Stil und Technik von Bachs musikalischer Polyphonie“. Wer in dieser Erwartung das Buch studiert, wird aber enttäuscht werden; denn was der Verfasser über lineare (horizontale) Erfindung der Stimmen sagt, ist nicht eigentlich neu und pädagogisch nur wenig ergiebig, und die Bekämpfung der harmonischen Fundamentierung des Kontrapunkts bildet gar nicht den Schwerpunkt des Buches, so sehr auch der Verfasser selbst davon überzeugt ist. Schließlich leidet er sogar kläglich Schiffbruch bei der künstlichen Konstruktion eines Gegensatzes zwischen dem Stil der Periode der imitierenden Polyphonie und demjenigen der Wiener Klassiker, und zwar zufolge einer ganz schiefen Stellungnahme zur Rhythmik beider. Viel wichtiger, wirklich neu, frappierend und sensationell ist dagegen die ästhetische Grundanschauung Kurths vom Wesen der Musik, seine oppositionelle Stellungnahme gegenüber den Versuchen tonpsychologischer Grundlegung der Theorie der Musik. Hier erweist sich mir Kurth als ein wackerer Mitstreiter für die Grundlegung einer Lehre von den Tonvorstellungen. Kurth ist (geradeso wie ich selbst) ausgegangen von dem zuerst von Hermann Lotze (Gesch. der Ästhetik in Deutschland [1868], S. 75 ff.) aus Herders „Kalligone“ entwickeltem „Mitmachen“ der Bewegungen, dem „Erleben“ der musikalischen Geschehnisse, welches als „Einfühlung“ in der neueren Ästhetik ein vielgebrauchter Terminus geworden ist, und ist dann auf dem damit gewiesenen Wege weiter nach rückwärts zu den Urvorgängen in der schöpferischen Phantasie vorgedrungen. Im Grunde ist das, was er dabei findet, identisch mit dem, was ich als Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (1914/15 und 1916) vorgetragen habe, nämlich, daß nicht

in den real erklingenden Tönen das Wesen der Musik zu suchen ist, daß es aber auch noch nicht genügt, gehörte Musik in der rezeptiven Phantasie in Tonvorstellungen zu verwandeln, sondern daß auch bereits Voraussetzung aller klingenden und notierten Musik vorgestellte Tonbewegungen sind.

S. 3 seines Buches sagt Kurth:

> Das in allem Melodischen liegende Erleben einer Bewegung ist aber nicht als eine psychologische Begleiterscheinung oder bloß ästhetische Vorstellungsverknüpfung zu bewerten, sondern leitet zum Ursprung und Werden alles Melodischen **in uns** zurück.

S. 6 fährt er im gleichen Sinne fort:

> Daher sind die akustisch-physikalischen Erscheinungen und die physiologischen Erscheinungen, die ihre Reizaufnahme vermitteln, nicht tiefster Uranfang musikalischen Geschehens und nicht in diesem Sinne als Grundlagen der Musik zu verwerten. Sie geben nur die Grundlagen für die Organisierung und Beschaffenheit des Sinnlich-Wahrnehmbaren, der Materie, in welcher gestaltende Urerregung zur Erformung durchbricht...

Und S. 7 weiter:

> Um die Musiktheorie zu begründen, gilt es nicht bloß, zu ‚hören' und immer wieder nach den Erscheinungen des Erklingenden zu fragen, sondern tiefer zu den Urvorgängen in uns selbst hinabzutauchen. Alles Klangspiel liegt bereits in der letzten Oberschicht der Musikwerdung; das gewaltige Drängen, die Spannungen eines unendlich reich durchwirkten Kräftespiels, das wir als ‚das Musikalische' im Klang bezeichnen (im Gegensatz zur bloßen Sinneswirkung des Klanges), liegt unterhalb der Klänge, weit hinter dem unmittelbaren Ertönen samt all seinen Gesetzmäßigkeiten, und erquillt aus den Unterströmungen des melodischen Werdens, den psychischen Energien von Bewegungsspannungen. **Das musikalische Geschehen äußert sich in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen.**

Daselbst weiter:

> Unsere ganze bisherige Musiktheorie krankt an dieser falschen Grundeinstellung, welche ihre Grundlagen zu einseitig außerhalb von uns selbst sucht. Denn die Kräfte, welche in die konkreten äußeren Erscheinungsformen des Erklingenden hineinwirken, bestimmen die Gesamtheit des musikalischen Geschehens, nicht nur die ganze (bisher fast vollkommen brachliegende) Theorie des Melodischen, sondern auch die Harmonik in ihrem Kräftespiel und grundlegenden Gesetzmäßigkeiten; auf Bewegungsempfindungen beruhen, da sie auf Energien melodischer Grundvorgänge zurückgehen, die Spannkräfte, welche das tonalharmonische Geschehen, von der einfachsten Kadenzwirkung an, hervorrufen, ferner die gesamten Dissonanzerscheinungen, und selbst die Erscheinung der polaren Gegensätzlichkeit von Dur und Moll, die in zahlreichen Deutungen und Erklärungsversuchen von der Musiktheorie gleichfalls nur aus den Bedingungen der klanglich-physikalischen Erscheinungen abgeleitet wurde, geht aus nichts anderem als aus den psychischen Empfindungsenergien hervor, die noch tief unterhalb der klanglich wahrnehmbaren Erscheinungen selbst in der Musik liegen und aus gegensätzlichen Wirkungsrichtungen die differenzierten Spannkräfte in den Klängen herbeiführen, die wir als Dur- und Mollcharakter der Akkorde empfinden. (Man beachte, daß Kurth auffallenderweise hier kein Wort über den Rhythmus sagt!) Jede musikalische Theorie, welche die äußeren Ergebnisse der Technik ins Auge faßt und systemisiert, statt die Ergebnisse des Triebwerks zu ergründen und jene als Teilwirkungen umspannenden Gesamtursachen entströmen zu sehen, gelangt in unfruchtbare Entfremdung zu den Tatsachen des musikalischen Hörens. Was die bisherige Musiktheorie an psychologischen Tatsachen zu ihrer Fundamentierung mit heranzieht, leitet sie in falscher Einstellung von den Klangeindrücken selbst ab, an die sie als Urwurzel anknüpft.

Vor **Kurth** hat aber schon 1907 Robert Mayrhofer in seiner übrigens wenig genießbaren Erstlingsschrift „Psychologie des Klanges" darauf hingewiesen (S. 7), daß Musik „erst in unserm Innern wird" und wir daher (S. 12) „unser eigenes Ich zum Gegenstande der Untersuchung machen müssen, unser Empfinden selbst als Objekt der Beobachtung hinstellen, das Verhalten unserer Seele im Zustande des Intonierens und Aufnehmens belauschen, das Werden der Anschauung kontrollieren müssen". Mayrhofer ist aber noch nicht ganz so weit wie Kurth zu der Erkenntnis vorgedrungen, daß die Musik zuallererst in der Vorstellung lebt, bevor sie überhaupt erklingt; er steht vielmehr noch auf dem Standpunkt der Annahme, daß die Musik erst durch das Auffassen des real Erklingenden in der Vorstellung zu vollem Leben ersteht (Einfühlung, Miterleben). Nur an einer Stelle (S. 7) scheint es so, als ahne er, daß die vorgestellte Musik das Prius ist, drückt sich aber nicht bestimmt genug aus, um Mißverständnisse auszuschließen, da er anscheinend doch äußeres Klingen als Anlaß voraussetzt, daß „Musik in unserm Innern wird". Bemerkenswert ist aber seine Auslassung durch die scharfe Stellungnahme gegenüber den unbefriedigenden Ergebnissen der Tonpsychologie Stumpfscher Prägung und auch gegenüber den Ansichten der Vorkämpfer der „Durchführung der reinen Stimmung" (v. Öttingen) in der praktischen Musikübung:

> Wenn die musikalischen Gesetze gleichbedeutend mit den akustischen wären, so müßte bei jeder geringsten Abweichung von den an sich unwandelbaren akustischen Maßen Musik aufhören zu sein. Nun wird aber eine bestimmte Akkordfolge, vorgetragen auf einer gut temperierten Klaviatur — und anderseits in freier Intonation (vokal oder orchestral) hervorgebracht, was objektiv nicht identisch ist, dennoch in demselben musikalischen Sinne verständlich, ja sogar auch noch auf verstimmtem Klavier oder bei unsauberer Intonation (wenn es nicht gar zu schief geht). Daraus geht mit Sicherheit hervor, daß **Musik erst in unserem Inneren wird** und äußeres Klingen nur Anlaß hierzu ist; ferner, daß in uns seelische Kräfte nach bestimmten Gesetzen walten müssen, welche im besonderen Falle entscheiden, ob die äußere Erscheinung derart ist, daß sie als musikalische Gestaltung hingenommen werden kann, Gesetze, welche auch Ursache sind, daß der Musiker ein Klingen immer in der Weise veranlaßt, daß es Musik wird.

Mit Genugtuung konstatiere ich aus solchen Ausführungen, daß die „Lehre von den Tonvorstellungen" en marche ist, daß eine bedeutsame Wandlung der Grundanschauungen vom Wesen der Musik sich vollzieht und ein neuer Zweig der musiktheoretischen oder musikästhetischen Literatur im Entstehen ist. Denn auch H. Kretzschmars „Hermeneutik" mit ihrem Zurückgreifen auf die alte „Affektenlehre" gehört in den Bannkreis dieser neuen Anschauungen, deren Schwerpunkt in dem „Zurückgehen auf unser eigenes Innere" liegt, in der Ablehnung der Unfehlbarkeit der Tonpsychologie, in der Aussicht auf eine endgiltige Lösung des Konflikts zwischen der reinen Stimmung und Temperatur, zwischen Theorie und Praxis der Musik.

Speziell das neue Buch Kurths aber hat zunächst dadurch Bedeutung, daß es mit Nachdruck und Überzeugungskraft das Hauptinteresse von der Harmonik auf die Melodik überleitet, und zwar in einer Form, welche alle die im Laufe der Zeit aufgetretenen Ideen und Strömungen dieser Art in

ein gemeinsames Bett überzuführen und zu einer Einheit zusammenzufassen geeignet scheint.

Mit Recht betont Kurth, daß das Principium agens der Melodie „Bewegung“ ist (S. 1):

> Melodie ist Bewegung. Es ist verfehlt, nur die akustisch-klanglichen Erscheinungen, das Tönen und die Töne selbst mit all ihren latenten harmonischen Beziehungen, als die wesentlichsten und eigentlich bedeutsamen Momente des Melodischen herauszugreifen, ohne auf die Zusammenhänge mit Empfindungen eines Kräftevorganges zwischen den Tönen zu achten. Mit ihnen ist das melodische Fortschreiten über die verschiedenen Tonhöhen hinweg untrennbar und ursprünglich verknüpft.

S. 2:

> Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen (ob nun im primitiven oder im tonalen, d. h. im Sinne der harmonischen Logik bereits organisierten Zusammenhange), sondern das Moment des Überganges zwischen den Tönen und über die Töne hinweg: Übergang ist Bewegung. Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie ... Das Melodische ist musikalisch erst voll empfunden, sobald man in ihm nicht Vorhandenes sondern immer Werdendes (!), bewegte Entwickelung verspürt. Statt von dem ruhenden Simultanbild der Niederschrift, wie es das Auge überblickt, ist von der Kraftströmung auszugehen, welche als eine bestimmte psychische Regung den Gesamtzug der Linie durchwirkt ... Der Vorgang außer uns beim Ertönen einer Melodie ist nichts anderes als eine zeitliche Folge von Tönen; was wir hingegen im musikalischen Sinne als ‚das Melodische‘ bezeichnen, ist ein Spannungsvorgang in uns.

S. 3:

> „Wir ‚hören‘ nicht bloß eine melodische Linie, sondern wir erleben auch als den eigentlichen und tiefsten melodischen Impuls den Zug bewegender Kraft in ihr.“

Hier zeigt sich bei Kurth deutlich dieselbe Auffassung, welche beeeits vor 2300 Jahren Aristoxenos in der Unterscheidung des *ἑξῆς* und des *συνεχές* formuliert, d. h. der „stufenweisen und der „stetigen“ Veränderung der Tonhöhe, welche Aristoxenos (Harmonik § 9, 1: *κατὰ τὴν τῆς αἰσϑήσεως φαντασίαν*) dahin miteinander in Beziehung setzt, daß „die Tonphantasie die abgestufte Tonhöhenveränderung in eine stetige verwandelt“. Aristoxenos spricht wiederholt von dem Durchschreiten des zwischen zwei Stufen der Skala liegenden Tonraumes (§ 9, 16: *διαβαίνειν τὸν τόπον*. § 10, 15: *ἐπειδὴ τὸν μὲν τοῦ διαστήματος τόπον, ὃν διεξέρχεται κτλ.*). Auch die Stelle Harmonik § 38—39, mit welcher sich mein Beitrag zum Berliner Kongreß für Ästhetik (1910) beschäftigt, steht mit ihrer Unterscheidung des *Γιγνόμενον* und des *Γεγονός* auf dem Boden derselben Erkenntnis, daß nämlich Melodie Bewegung ist, und das Musikhören das Werdende (!) aufzufassen und das Gewordene in der Erinnerung festzuhalten hat (*αἰσϑάνεσαι μὲν γὰρ δεῖ τὸ γιγνόμενον, μνημονεύειν δὲ τὸ γεγονός*), eine Definition, die letzten Endes den Schlüssel gibt für den antiformalen Charakter der modernen Programmusik. Auch Moritz Hauptmann definiert S. 52 seiner „Natur der Harmonik und der Metrik“ (1853): „Wir können das melodische Prinzip zuerst uns denken als das bewegende, ihm entgegengesetzt das harmonische als das fixierende, jenes als die Tendenz, aus einem Bestehenden herauszugehen, ohne weitere Bestimmungen in sich; diese erhält es erst in den harmonischen Elementen.“

Und ich selbst mußte in meinen drei Vorträgen „Wie hören wir Musik?“ (1888) geradezu die stetige (und nicht die abgestufte) Tonhöhenveränderung als das Prinzip der Melodik aufstellen (vgl. auch meine „Elemente der musikalischen Ästhetik“ [1899], S. 40 ff.). Der mit einem etwas gewaltsamen Ruck vom Gebiete der physiologischen Untersuchungen zur musikalischen Ästhetik übertretende 14. Abschnitt von Helmholtz „Lehre von den Tonempfindungen“ (1865) bringt gleich zu Anfang (4. Aufl. [1877], S. 413) eine Auslassung, die ganz so aussieht, als hätte sie sowohl mir als auch Kurth die Wege gewiesen: „Alle Melodie ist eine Bewegung innerhalb der wechselnden Tonhöhe ... Jede Bewegung ist uns ein Ausdruck der Kräfte(!), durch welche sie hervorgebracht wird, und wir wissen instinktiv die treibenden Kräfte zu beurteilen, wenn wir die von ihnen hervorgebrachte Bewegung beurteilen. Dies gilt ebenso und vielleicht noch mehr für die durch Kraftäußerungen des menschlichen Willens(!) und der menschlichen Triebe hervorgebrachten Bewegungen wie für die mechanischen Bewegungen der äußeren Natur.“ Also auch Helmholtz weist zurück auf die Kräfte im Menschen, welche der Musik die Entstehung geben.

Das Wichtige, wesentlich Neue in Kurths Buch ist nun aber, daß er sich nicht darauf beschränkt, auf die Spannungsvorgänge seelischer Kräfte hinzuweisen, welche in den melodischen Gebilden sich realisieren, sondern vielmehr aus solchem philosophischem Räsonnement die Verpflichtung ableitet, uns dieser Herkunft der melodischen Gebilde beim Musikhören andauernd bewußt zu bleiben, sie als Geschehnisse des Seelenlebens zu bewerten.

2. Dr. Ernst Kurth und die Phrasierung.

Die konsequente Fortspinnung seines Leitgedankens hätte nun Kurth weiter dahin führen müssen, die motivische Kleinarbeit ins helle Licht zu stellen, d. h. die ungeheure Wichtigkeit der Motivbegrenzungen zu erkennen und zu betonen. Bereits S. 21 ist er auf dem Wege zur Motivbestimmung:

> Ein geschlossenes Übergangsempfinden herrscht aber nicht in gleicher zusammenfassender Einheitlichkeit über den ganzen Verlauf einer länger ausgesponnenen Linie; Entspannungen wechseln mit anschwellender Spannkraft der formenden Bewegung, Ruhepunkt und wiederholtes Absetzen im gestaltenden Zuge scheiden langatmige und kürzere, in jäher Bewegung erformte und in gleichmäßigen Wellungen verlaufende melodische Strecken. Innerhalb solcher Strecken, die als geschlossene Formung einer Bewegungskraft, als ein nicht mehr in Abschnitte zerfallendes lineares Ganzes erstehen, herrscht aber ein einheitlicher Zug einer Erspannung, wie ein einziger Atem, in dem die Erformung aus melodischer Energie keine Unterbrechungen und kein volles Absetzen mehr erfährt. Jeder derartig geschlossene Zusammenhang entsteht als die Einheit einer einzelnen Bewegungsphase. Solche lineare Züge, die auch in der Entstehung der melodischen Formung ursprüngliche lineare (d. h. in kontinuierlichem Zusammenhang geschlossene) melodische Einheitsbildungen darstellen, sind daher als melodische Linienphasen zu bezeichnen. Die kinetische Energiespannung des melodischen Formens gelangt zur Auswirkung in Linienphasen verschiedener Dauer und Erstreckung eines einheitlichen, nicht mehr durch Absätze unterbrochenen Zuges und auf verschiedenster Intensität der in ihnen herrschenden lebendigen Kraft.
>
> Innerhalb jeder melodischen Bewegungsphase ist der Anschwung der Bewegungskraft gegen einen Höhepunkt gerichtet, auf welchen die melodische Energie zustrebt, mag mit diesem Höhepunkt als letzten Ton die melodische Bewegungsphase verhallen oder mag er der Mitte des Zusammenhanges angehören, um in allmählichem Nachlassen der melodischen Spannkraft erst zum Ende der Linienphase weiterzuleiten.

> Ein größerer Linienverlauf, der sich aus einer Reihe von einzelnen Linienphasen zusammensetzt, trägt zwischen diesen entweder volle Ruhepunkte, indem die Bewegungsphase zu voller Entspannung und Auswirkung gelangte und die folgende melodische Entwicklung aus neuer Bewegungserspannung, wie aus neuer Atmung einsetzt; oder die Sonderung zwischen den einzelnen verschiedenen Phasen gelangt nicht bis zu vollem Absetzen, das ist bis zu vollem Auswirken der in der letzten Phase zur Erformung gelangten kinetischen Spannkraft, sondern mit ihrem Verhauchen setzt, schon vor völligem Verlöschen der gestaltenden Kraft, neues Anschwellen der melodischen Energie ein, die Linienbildung aus der Entspannung der erschlaffenden Intensität, zu neuem melodischen Wachstum und gestaltendem Willen auftreibend. Ob beim Erziehen vollständiger Einkerbungen, vollständigen Absetzens der Gestaltung Pausen eintreten oder nicht, ist kaum von Belang. . . .

Damit langt Kurth bei einer Frage an, deren Bewältigung ihm nicht gelungen ist. Anstatt nämlich an dieser Stelle dasjenige zur Begründung der Phrasierungslehre zu bringen, was er mit seinem Zurückgehen auf die Bewegungsenergie des gestaltenden Willens geben konnte, bricht er seine Folgerungen unerwartet ab und macht sogar einen Vorstoß gegen die Phrasierungslehre (S. 23):

> Was ich hier als Linienphase bezeichne, ist nicht mit dem Begriff der musikalischen ‚Phrase' zu verwechseln, nach welchem die Metrik und Formenlehre die Gliederung der Melodie in einzelne Abschnitte durchführt, im Hinblick auf die kompositorische Formung wie auf die technische Widergabe. Die Phrasierung stützt sich aus einem zu einseitigen Gesichtspunkt auf die durch metrisch-rhythmische Verhältnisse(!) begründete Gliederung der Linie. Aber durch die Einschränkung auf rhythmisch bedingte Erscheinungen ist die Gliederung des Melodischen (geschweige denn die übrige Theorie der Melodik) gar nicht erschöpfend zu erklären; wie alle rhythmischen Erscheinungen auf die tiefer liegende Bewegungserscheinung im Melodischen zurückgehen — worüber später —, ist auch die musikalische ‚Phrase' ihrem Wesen nach und genetisch auf den Begriff der Linienphase zurückzuführen; nicht alle melodische Bewegung erformt sich nach metrischem Ebenmaß und aus rhythmischem Grundempfinden; dies ist nur in einem beschränkten Ausschnitt der Musikentwicklung der Fall (K. meint, wie sich weiterhin ergibt, die Epoche der Wiener Klassiker). ‚Daher stellen nicht alle Linienphasen metrisch gleichmäßig abgegrenzte Gliederungseinheiten dar'.

Die bekannte Briefstelle Fr. Nietzsches (Briefe I, 373, an Karl Fuchs), welche das musikalische „Motiv" als „einzelne Gebärde des musikalischen Affektes" definiert und somit dartut, daß auch Nietzsche das Wesen der Musik in den seelischen Erregungen sieht, die sich in ihr aussprechen, zieht Kurth (S. 25) an, doch nur, um sie kurz abzutun: „Nur wurden diese (sehr häufig[?] angezogenen) Worte insofern irreführend, als fortan zu einseitig körperliche Gesten, Ausdrucksbewegungen eines erregten Gebärdenspiels, der ästhetischen Auslegung des melodischen Gehalts zugrunde gelegt wurden, was in Anwendung auf verschiedene Kunstrichtungen zu gänzlich verfehlten Einstellungen gegenüber verschiedenen Melodiestilen (Programmusik?) führen mußte." Was die Schlußworte anlangt, so werden wir weiterhin festzustellen haben, daß mit solch „falschen Einstellungen leitender Gesichtspunkte zur Abgrenzung von Stilperioden" Kurth selbst Unglück gehabt und den Wert seines Buches schwer geschädigt hat. Zunächst sei nur festgestellt, daß er mit fast krankhafter Ängstlichkeit davor zurückscheut, eine genaue Abgrenzung der Motive im Einzelfalle zu wagen. Er nimmt daher auch nicht eigentlich Stellung zu der Frage der „toten Intervalle" zwischen den Grenztönen der Motive, sondern geht über diese Frage (S. 23, Anm.) mit einem Hinweis auf die „Einheit geschlossener Bewegungszüge" leicht hinweg. Einmal (S. 25) gesteht er sogar, daß

„im polyphonen Stil(!) häufig ein Motiv oder ein Thema nicht mit einem bestimmten Tone abzugrenzen ist; denn es verläuft als Linienbewegung".

Nur geringe Wichtigkeit mißt Kurth den Pausen bei (S. 22):

„Ob beim Erstehen vollständiger Einkerbungen, vollen Absetzens der Gestaltung Pausen eintreten oder nicht, ist kaum von Belang für die Erkenntnis und das Empfinden der zur Auswirkung gelangenden melodischen Energieverhältnisse; ..... ob die Einkerbung etwas längere Dauer durch eine ausgeschriebene, auch im metrischen Bild sichtbare Pause erfährt oder nicht. Die Pause unterscheidet sich in solchen Fällen nicht wesentlich von einer längeren Dehnung der Schlußnote."

Eine wichtige Ergänzung bringt er freilich doch S. 196, wo er auf meine Definition der Innenpausen als Negativbilder der Dynamik von an gleicher Stelle stehenden Tongebungen eingeht, zwar mit einer Ablehnung meiner Erklärung, die aber doch eigentlich nur eine Übersetzung derselben in seine (Kurths) Terminologie der „kinetischen Energieverläufe" ist:

„weder ein völliges Ruhen des musikalischen Empfindens, eine Erscheinung, die dem Nullpunkt entspräche, noch etwas Negatives, sondern immer noch etwas Positives, das Weiterempfinden der Kräfte, die sich auch nach Aussetzen des Tönens noch wirkend erhalten (also der kinetischen Energie oder aber des akzentuierenden rhythmischen Pulsierens)."

Bleiben wir zunächst noch stehen bei der Zusammenstellung dessen, was Kurth Positives zur Vertiefung der Phrasierungslehre beigebracht hat, so gehört dahin noch der Hinweis auf die anschaulichen Linienzeichen der Neumenschrift S. 29: „Es sind Zerrungen des Linienzuges, wie sie unmittelbar aus dem Streben nach Fixierung des Bewegungswillens, der im Melodischen liegt, entstanden sind"; dazu S. 27 die Heranziehung der Verzierungszeichen, die der Neumenschrift entstammen (∾, ⏦, *tr*〰), der „schleuderartige Anschwung des Doppelschlags"; S. 30 das Vibrato als „Reißen und Rütteln am Ton ... als ein Ausdruck des Ansatzes von Bewegungsenergie an dem gehaltenen Ton"[1]). Das alles sind Bemerkungen, die direkt an den Grundgedanken anknüpfen, daß allem musikalischen Gestalten ein Kräftespiel in unserem Innern, ein Wollen, ein Ringen nach sinnlich wahrnehmbarem Ausdruck vorausgeht, dessen Wiedererweckung in der Phantasie des Hörers das Endglied des Prozesses der Musikwerdung ist. Daß Notierung und klingende Ausführung nur der Vermittlung vorgestellter Musik aus der sie erzeugenden Phantasie in die sie reproduzierende Phantasie dienen, hat Kurth deutlich erkannt und weist sogar darauf hin, daß unter Umständen das bloße Lesen der Notierung bessere Dienste leisten kann als die klingende Ausführung (S. 3):

---

[1]) Hier muß ich auf Dom Andre Mocquereaus, des Herausgebers der Paléographie musicale, Werk „Le nombre musical" (1. Band 1908), nachdrücklich aufmerksam machen, welches die gesamte Neumenschrift in diesem Sinne ausdeutet, um für das Problem der Rhythmik des Gregorianischen Chorals leitende Gesichtspunkte zu finden. Die mit großen Kosten hergestellten Drucktypen des Werkes, welche die Linienverläufe der Choralmelodien (die „Linienphasen" Kurths) anschaulich machen als Ergebnisse des gestaltenden Willens, stehen ganz und gar auf einem Boden mit den Grundgedanken Kurths (Mocquereau stützt sich auf meine bzw. Momignys Arbeiten über die Urelemente des Rhythmus), leider schließlich auch mit einer gewissen einseitigen Beschränkung und Verirrung, aber in ganz anderer Richtung als Kurth.

griffen beikommen zu wollen, welche am Stil der Klassiker beobachtet worden sind (S. 155)[1].

„Daß aber das rhythmische Moment zu jeder Zeit und für alle musikalischen Stilrichtungen die gleiche Bedeutung im musikalischen Empfinden gehabt habe, ist einer der Irrtümer, mit denen zu allernächst aufgeräumt werden muß, wenn man überhaupt tiefer in die verschiedenen musikalischen Stilarten eindringen will. Während der polyphone Stil mehr auf die lineare Formausspinnung an sich (!?) gerichtet ist, bricht im Klassizismus das im Schrittgefühl beruhende rhythmische Empfinden mit solcher Gewalt hervor, daß die Schärfe seiner Akzentbetonungen die ungemessene Auswirkung der melodischen Energie durchschneidet und die konstante Unterbrechung des linearen Bewegungszuges durch regelmäßige Einkerbungen bewirkt. Wie der Aufbau der Linie selbst, so wurzelt auch der ganze Charakter der klassischen Melodik in dem zu stärkster Auswirkung gediehenen lebensvollen Grundgefühl rhythmischer Kraft."

S. 160 zieht Kurth eine Stelle aus Peter Griesbachers „Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre" (1912) an (Bd. 1, S. 117):

„Und gab es auch keinen Taktstock, so gab es doch in ältester Zeit etwas, was den Rhythmus so metronomisch genau festlegte, wie dieser; das war die mit polternder Entschiedenheit (!) sich geltend machende Rhythmik des Tanzes, der sich alles zu Diensten machte, was Melodie hieß und in dieser skrupellosen Eklektik sogar das geistliche Lied streifte."

Auch schon S. 159 ist Griesbachers Buch angezogen, das Kurth, wie es scheint, wesentlich bei seiner Konstruktion des Gegensatzes zwischen Klassizismus und vorklassischer Polyphonie beeinflußt hat (Bd. 1, S. 102):

„Aber das, was zur Mensur mehr als alles drängte, das ist die latente Liedform, die in ihrem rhythmischen Aufbau und ihrer symmetrischen Gliederung im natürlichen Empfinden aller Zeiten schlummert (!!), die schon einem Ambrosius in seinen auf altgriechische Tradition verweisenden Hymnen vorschwebte und denselben nicht bloß einen natürlichen Reiz und eine ‚Süßigkeit' verlieh, die schon von den Alten tief empfunden wurde, sondern auch eine periodisch-metrische Gliederung von so vollendetem Ebenmaß, daß wir in seiner Hymnengestalt das ‚Lied' in der Wiege erblicken können. Ist auch der Rhythmus choralmäßig frei (NB.), so ist er doch von einer Entschiedenheit, in der der Takt heimlich schlummert (!). Und dabei ist die musikalische Metrik von einer großzügigen Regelmäßigkeit, die den Periodenbau (!) der Liedform mit instinktiver Sicherheit erfaßt."

Nur die Bemerkung (NB.), daß der Rhythmus der ambrosianischen Hymnen „choralmäßig frei" sei, deckt sich hier mit Kurths Ideen zur Scheidung der Stilrichtungen; im übrigen ist aus Griesbachers Worten nur herauszulesen, daß das Gefühl für das Liedmäßige mit seinen regelmäßigen Gliederungen bis zu Ambrosius und weiter zu-

[1] Hier weise ich darauf hin, daß Ebenezer Prout in seiner neunbändigen Kompositionslehre (London 1889—99), die in den die Formgebung behandelnden Bänden meine Lehre des Periodenbaues zugrunde legt und durchführt, für die Fuge und Fugierung in ähnlicher Weise wie Kurth die Durchführung des symmetrischen Periodenbaues für unmöglich hält und damit für diesen Teil seines Werkes den festen Boden unter den Füßen verliert. Meine Analysen des „Wohltemperierten Klaviers" und der „Kunst der Fuge" Bachs haben dann (1890—91) den Beweis geliefert, daß doch auch der fugierte Stil in rhythmischer Hinsicht aus denselben Prinzipien der Formgebung heraus analysierbar ist, und haben auch Prout vollkommen überzeugt (vgl. die Bände „Form" und „Applied form" seines Werkes).

rück zu den alten Griechen nachweisbar ist. Dem entspricht auch durchaus die Textstelle Kurths, zu welcher Griesbacher angezogen ist (S. 159):

„An sich ist, wie schon an anderer Stelle erwähnt (?), von allem Anfang an ein gewisses rhythmisches Gefühl, wenn auch im ältesten melodischen Kunststil des Mittelalters, dem gregorianischen Choral, stark zurückgedämmt, aller Melodik latent, noch ehe es in immer merklicheren äußeren Erscheinungen vorzubrechen und zu wachsender Bedeutung zu gelangen beginnt. Denn sein Pulsieren liegt in uns (!) und unsrer Natur und mußte als ein lebendiger Wille (!!) auch unter dem melodischen Bewegungszug eines Kunststils erspannt liegen, dessen Grundlagen, seinem Vorbrechen ursprünglich entgegenstrebend, auf die ekstatische Ausdruckskraft absolut melodischer, in ungemessener linearer Entwicklung beruhender Formungsenergie hinzielen."

Ja, besagen denn diese Worte nicht das Gegenteil des S. 155 Ausgesprochenen (s. oben S. 33)? Hier gibt doch Kurth selbst zu, daß das Pulsieren des Rhythmus auch in den ältesten nachweisbaren Stilarten als von Natur gegebene Grundlage selbst auf die „ungemessen lineare Entwicklung" formgebend einwirkt, was er S. 155 bestritten hat. So liegt Kurth fortdauernd im Kampf dessen, was er erweisen will, mit gegenteiligen Beobachtungen. Besonders unglücklich fallen die gelegentlichen historischen Schlaglichter aus. Das Kapitel „Historische Vorformen der melodischen Stilgegensätze" (S. 159 ff.) beginnt:

„Mit dem wachsenden Eindringen von Elementen weltlicher Musik, aus Volks- und Tanzliedern, findet das Erstehen des klassischen Kunststils auch historisch seine Vorbereitung. Ansätze zu liedmäßiger Rundung liegen in den ein- und mehrstimmigen Liedvertonungen von frühester Zeit her, auch im Einklang mit der metrischen Einfachheit und sinnfälligen Strophenstruktur der Texte, denen sie sich in schlichter Weise, meist silbenmäßig, anschmiegen. Denn auch die Wurzeln des Textrhythmus liegen beim sangbaren weltlichen Volkslied im Tanz und Schrittmaß. Die deutschen wie die romanischen Tanzlieder und weltlichen Gesänge, die vom 13. und 14. Jahrhundert an den Boden zur Vorbereitung eines harmonischen Satzstils geben (?!), stellen hinsichtlich der Melodiestruktur in einer Annäherung an Lied- und Strophenbau Vorläufer der strengen Liedregelmäßigkeit dar, auch wo diese noch nicht in klaren ebenmäßigen Einzelgruppierungen zutage tritt. Sie lassen das Hereinwirken einer melodischen Symmetrie erkennen, die uns selbst und unserer eigenen Natur entspricht und daher überall latent ist, wo unbefangene Hingabe von Natürlichkeit und Volkstümlichkeit in Gesang- und Tanzweise vorliegt (hier das zweite Griesbacher-Zitat bezüglich der Tanzrhythmik der Troubadourmelodien)."

S. 161:

„Wie das liedartig-klassische Melodienprinzip auf den **Tanz** als seine erste Wurzel, so geht die Linie der Polyphonie historisch auf den **Choral** zurück, zunächst unmittelbar auf den protestantischen Choral (??!), der vor allem auch seinem künstlerischen Charakter nach die polyphone, insbesondere Bachs Musik durchdringt und intensiv bestimmt; aber das der Volks- und Tanzmusik mit ihrem rhythmischen Grundempfinden gegensätzliche lineare Gestaltungsprinzip selbst geht in seinen allgemeinsten Grundzügen sogar noch weiter bis zur Melodik des **Gregorianischen Chorals** zurück, also in eine Zeit, wo noch längst keine äußere Takteinteilung herrscht und überhaupt von einem Rhythmus im Sinne der taktmäßig organisierten Melodie noch keine Rede ist usw."

Also nach Kurths Meinung ist der Stil des protestantischen Chorals dem Gregorianischen Choral wesensverwandt? Vgl. aber damit S. 163:

„Der protestantische Choral ist nämlich selbst schon so stark (und von Luther her in bewußter Absicht) mit volkstümlichen Elementen durchsetzt, daß auch in ihm

ein (allem Volkstümlichen und primitiv einfachen Musizieren eigenes) Hinneigen zu liedmäßiger Gestaltung mitunter kenntlich wird (? nur ‚mitunter'?), wenn auch von einem Durchbruch eines akzentuierenden ebenmäßigen Gestaltungsprinzips nach Art einer metrischen Symmetrie keine Rede sein kann. Er bleibt ihr seinem ganzen Wesen nach fremd, historisch wie stilistisch sind die vielen Versuche verfehlt, seinen Bau nach der Formel liedmäßiger Struktur abzuzirkeln."

Die krampfhaften Versuche Kurths, den starken Einfluß rhythmischer Elemente auf die Formgebung im polyphonen Stil wegzuleugnen, führen ihn auf seltsame Bahnen und zu förmlichen Entstellungen des Geschichtsbildes. Da der protestantische Choral die letzte Wurzel des polyphonen Stils vorstellen soll, darf er nicht stärkere rhythmische formgebende Elemente enthalten, während er doch in Wirklichkeit mindestens ebensosehr wie die ambrosianischen Hymnen im Wesenskern liedmäßig geartet ist. Wer möchte auch bedingungslos zugeben, daß der polyphone Stil in der Kunst Bachs gipfelt, nämlich in dem Sinne, daß bei Bach die „ungemessene Linienführung" ohne harmonische Kadenzierungen und symmetrische rhythmische Gliederungen herrscht, und daß erst nach Bachs Tode jene merkwürdige Stilwandlung eintritt, welche zu der „trunkenen Kunst" (S. 179) der Klassiker führt, die sich auch auf die Freude am Dasein besinnt und von den konstanten Spannungsentwicklungen der polyphonen Linie abwendet:

„Der klassische Mensch bezieht auch die melodische Bewegung auf den eigenen Schritt und die Symmetrie des Tanzes; Grundgefühl seines Singens wird die urwüchsige Betonungsschwere des Rhythmus und sein Formempfinden strebt dem Ebenmaß zu: Freude am Sinnlich-Schönen liegt in der symmetrischen Gruppierung der Melodik und satte Farben in ihren voll aufquellenden akkordlich-klanglichen Wirkungen usw."

S. 180:

„Die im polyphonen Melodieprinzip liegende Formung nach absoluter linearer Bewegungsauswirkung strebt der Klassizismus näher zu primitiver Faßlichkeit herabzuziehen (!); seine melodische Kunst atmet Lebensfreude."

Mit immer neuen Wendungen kommt Kurth wiederholt auf diesen Gegensatz des polyphonen Stils und des Stils der Klassiker zurück, den er darin sieht, daß der polyphone Stil die symmetrische Gliederung durch den Rhythmus nicht kennt, so S. 199:

„Es ist Bindung an reine Schablone und volle Stilverkennung (!), wenn man überall den Rhythmus als Grundkraft gleich bewertet, und es kann nichts Verkehrteres, auch nichts Schwächlicheres geben, als Bachs Linie von der klassischen Melodie aus gewinnen zu wollen, ihr ein Gruppen- und Akzentsystem und Periodisierung zugrundezulegen und darauf hinzuzielen, daß sich die Linienbildung stets, sei es durch Kürzungen oder Verschiebungen, sei es durch Einfügungen, auf eine 2-, 4- und 8taktig gruppierte Konstruktion zurückführen lasse."

Es ist in der Tat zu bedauern, daß Kurth durch die Absicht, eine scharfe Gegensätzlichkeit des Stilprinzips der Klassiker und desjenigen der Epoche der imitierenden Polyphonie zu erweisen, zu solchen fortgesetzten Widersprüchen sich hat fortreißen lassen, die doch schließlich den Wert des ganzen Buches in Frage stellen müssen. Wie seltsam, daß Kurth nicht hat sehen wollen, daß doch die rhythmischen Elemente (Gewichtsverhältnisse) der Melodieformung genau ebenso wie das Aufundab der Tonhöhenbewegung bereits in der aller Musikwerdung vorangehenden, ja dieselbe erst veranlassenden Willensemanation der produzierenden Phantasietätigkeit enthalten sind,

und daß es ebensowenig eine Melodie ohne Rhythmus wie eine solche ohne Tonbewegung gibt und geben kann!! Durch das Absehen vom Rhythmus (und auch von der Harmonie) macht aber Kurth die „ungemessene Linienführung" des polyphonen Stils zu einem wesenlosen Schemen, zu einem Begriff ohne positive Eigenschaften und ohne ein tragfähiges Gerüst — —

An mehreren Stellen (S. 56) wendet sich Kurth gegen meine Zurückführung des Wesens des Rhythmus auf die Beziehung eines Zweiten auf ein Erstes (proposta und risposta) zur Gewinnung des Begriffs der metrischen Qualität (leicht und schwer). Ich leugne nicht, daß ich gerade der Aufstellung dieses Begriffs in meinen „Elementen der musikalischen Ästhetik" (S. 141 ff.) besonderen Wert beilege; aber ich mache durchaus nicht Anspruch darauf, als Erster die Aufstellung gebracht zu haben. Zum mindesten erkenne ich Aristoxenos, Momigny, auch Westphal, Lussy und Bülow als diejenigen an, welche auf die Erkenntnis des Prinzips der formalen Synthese hingeleitet haben, so daß schließlich meine Lehre vom Periodenbau mit ihrer Wiederaufnahme der bereits von H. Chr. Koch (Kompositionslehre 1782—93, im 3. Bd) angebahnten fortlaufenden Periodisierung durch den Taktstrichen untergeschriebene Rangzahlen die Phrasierungsbezeichnung zu einem gewissen Abschluß bringen konnte, ohne sonderliches Aufsehen zu machen.

Damit sei es für diesmal genug. Mein Aufsatz ist in der Hauptsache zu einer Besprechung des Kurthschen Buches geworden, das freilich noch bei weitem nicht erschöpfend; ich erspare mir aber die Auseinandersetzung mit ihm über seine Angriffe auf mein Harmoniesystem und mein Lehrbuch des Kontrapunkts für eine andere Gelegenheit. Nur ein Satz (Kurth, S. 371) finde noch Aufnahme als Motivierung einer eventuellen ferneren Polemik. Kurth ist nämlich der erste, der das Prinzip meines Kontrapunktlehrbuchs, die Wiederaufnahme der seit dem 16. Jahrhundert aufgegebenen sukzessiven Stimmerfindung, ernstlich angreift mit den Worten:

> „Ein besonders grober Fehler ist es, den dreistimmigen Satz einfach durch Zusetzung einer dritten Stimme zu einem fertigen zweistimmigen entwickeln zu lassen, unter voller Verkennung der mehrstimmigen Anlage als einer Einheit. **Weiter könnte die Mechanisierung der Kunstlehre nicht getrieben werden, als mit der ausdrücklichen Anweisung vieler (?) Lehrbücher, die zweistimmig gesetzten Beispiele aufzubewahren, um ihnen hernach bei Dreistimmigkeit nur mehr eine dritte Stimme hinzusetzen zu müssen.**"

Wer die 83 Aufgaben meines Lehrbuches durchgearbeitet hat, weiß, daß dieser Vorwurf nur mir persönlich gilt. Es dürfte nicht „viele" Lehrbücher geben, in denen mit gleichem Gewinn für das Können des Schülers von Anfang bis zu Ende das Prinzip melodischer Linienführung durchgeführt ist wie in dem meinen. Mit Kurths vagen Hinweisen auf die ungemessene harmoniefreie und rhythmusscheue kinetische Energie der linearen Melodieführung wird die musikalische Pädagogik schwerlich viel anzufangen wissen!

Leipzig Hugo Riemann.

Franz Pocci, der Musiker.

Als sein 100. Geburtstag kam, besannen sich plötzlich Berufene und Unberufene auf diesen durchaus eigentümlichen und eigenartigen Künstler. Ich, der ich vor ungefähr 25 Jahren mit der Sammlung seiner Werke begann und sie noch immer, soweit dies möglich ist, zu ergänzen und vervollständigen suche, habe im Jahre 1907 absichtlich geschwiegen und gewartet, bis die Hochflut der Säkularartikel in Ebbe übergegangen sein würde. Heute herrscht nun wieder tiefe Stille im Wasser, ohne Regung ruht das Meer, und bekümmert sieht der Forscher glatte Fläche rings umher. Schon vor dem Säkulartermin hatte ich in je einer großen und kleineren Arbeit dem Proteus Pocci meine Verehrung gezollt. Eine umfangreiche Monographie (Zeitschrift für Bücherfreunde 1906, H. 11, 12), mit vielen Reproduktionen geschmückt, behandelte den Dichter und Maler; „Franz Graf Pocci, der Jugenddichter" (Illustr. Frauen-Zeitung 1905, H. 5) verbreitete sich über ein Spezialgebiet. „Als verschollenen Schwarzkünstler" konnte ich ihn später im „Silhouetten-Almanach für das Jahr 1910" eingehend beurteilen.

Vom Musiker Pocci war noch nirgends ausführlich die Rede. Holland in seiner erstmaligen grundlegenden Arbeit (München 1877) ist nicht Fachmann und verzeichnet in seiner sonst ziemlich vollständigen Bibliographie viele Kompositionen gar nicht, andere ungenau. Dreyers vor 11 Jahren erschienenes, lediglich durch die artistischen Beilagen bemerkenswertes Buch (München 1907) enthält nur ganz allgemeine Bemerkungen. Da ich bei diesen beiden Autoren also weder als „Schüler" noch als „Schulfreund" in die Lehre gehen konnte, „so blieb mir einzig der Meisterlohn"; da nicht die geringsten Vorarbeiten existieren, muß vom Grunde aus aufgebaut werden.

Und so ist es diesmal erfreulicherweise die Z. f. Musikwissenschaft, welche dem letzten des Dichter-, Maler-, Musiker-Quartetts ihre Spalten öffnet. Hans v. Müller hat in der „Musik" über den Musiker E. T. A. Hoffmann (1. Jahrg., H. 18), meine Wenigkeit ebendort über Franz Kugler (2. Jahrg., H. 8) und Johann Peter Lyser (6. Jahrg., H. 16) geschrieben. In allen drei Arbeiten finden sich erstmalige genaue bibliographische Verzeichnisse der Werke. Ein solches soll auch bei Franz Pocci nicht mangeln.

Daß dieser als Musiker durchaus nicht ganz so uninteressant sein kann, wie vielleicht viele zu glauben schnell bereit sein dürften; daß von einer „Totengräberei" im landesüblichen Sinne bei Pocci nicht zu sprechen ist, geht schon aus dem einen Umstand hervor, daß Robert Schumann zwei seiner Werke einer Beurteilung würdig erachtete. Vielleicht hätte sich diese Ziffer noch vergrößert, wenn mehr Werke Poccis im eigentlichen Musikalienhandel erschienen wären. Aus diesem Grunde ist auch für den Biographen von heute die Arbeit des Zusammensuchens mit unsäglichen Schwierigkeiten und Umständen verknüpft. Alles zu bringen — diese Hoffnung muß wohl von vornherein aufgegeben werden.

Unsere Arbeit soll in zwei Abschnitte zerfallen: den kleineren bibliographischen und den größeren systematischen Teil. So werden unnötige Wiederholungen vermieden, und eine sonst schwer zu ermöglichende Übersichtlichkeit wird erreicht. Die Bibliographie gibt, um zukünftigen Interessenten die Arbeit zu erleichtern, überall den Fundort der betreffenden Werke an, da viele Stücke Unika, die meisten nur ganz vereinzelt zu finden sind[1]). Für die Besprechung im systematischen Teile konnten natürlich nur die Stücke in Betracht kommen, die mir selbst vorlagen. Noch sei bemerkt, daß lediglich die gedruckten, bzw. anderweitig vervielfältigten Werke berücksichtigt sind; handschriftlich vorhandene werden nicht in den Kreis unserer Betrachtung gezogen[2]).

---

[1]) Sämtliche Werke (bis auf Nr. III unseres folgenden Verzeichnisses) enthält das Pocci-Archiv in Ammerland, welches der Enkel unseres Meisters (wie Er genannt) mit hoher Pietät und feinem Kunstverständnis ins Leben gerufen hat. Seiner Freundlichkeit verdanke ich die Kenntnis der Nummern I, VI, XVII, XXV, XXXIII und XXXIV. In der Bibliographie führe ich das Pocci-Archiv nur da an, wo es alleiniger Besitzer ist. Ich spreche Herrn Grafen Franz Pocci für die Überlassung der Werke meinen aufrichtigen Dank aus. — Die Angabe „In meinem Besitz" ist zu ändern in: „Im Besitz der Königl. Universitätsbibliothek Berlin", die meine Sammlungen vor einiger Zeit erworben hat.

[2]) Den handschriftlichen Nachlaß gedenke ich im Anhang der großen Pocci-Biographie (von Franz Pocci, dem Enkel) zu bearbeiten.

Wie sein Genosse Hoffmann ist auch Pocci von Kindheit an ein begeisterter Musiker gewesen. Nicht allein als Klavierspieler muß er Hervorragendes geleistet haben; schon im Jünglingsalter war er produktiv tätig. All seine Phantasien sind in die Lüfte verweht. Franz Trautmann, der in seinem von Pocci illustrierten Werkchen „Ludwig Schwanthalers Reliquien" (München 1858) das romantisch-genialische Treiben einer Anzahl kunstbegeisterter Jünglinge recht anmutig beschrieben hat, berichtet uns auch über Poccis Musizieren. In der „Humpenau", einer nach mittelalterlichen Vorbildern ausstaffierten Klause, kamen sie zusammen; Meister Schwanthaler, genannt der „Storchenauer", und Pocci, „Diepolt" geheißen, waren die geistigen Führer. Da schuf dieser manche Melodie, die zwar neu war, aber wie alt und echt aus längst vergangenen Jahrhunderten herausklang. Oft bannte der Storchenauer den Ritter Diepolt ans Klavier:

> Da war der klangsangreiche Diepolt in seinem Element, beanspruchte seine reiche Phantasie im vollsten Maaße und brachte nach Angabe seines Freundes, oder wie er eben selbst wählte und wollte, in Melodien und Tonmassen ganze Rittergeschichten vor. Schlachtennoth, Siegesfreuden, Liebesglück, Festzüge — dazwischen wiegte und träumte es, wie in fernklingenden Chorgesängen und, was sonst diente, ein weitgreifendes, vielgliedriges Ganzes aus der alten Zeit tonmalerisch zu gestalten.

Diese innige Liebe zur Musik behielt Pocci sein ganzes Leben lang, und in seinem reifsten, wenige Jahre vor seinem Tode erschienenen Dichtungswerke, den „Herbstblättern" (München 1867), in welchem er, an der Schwelle des Greisenalters, mit philosophischer Ruhe und Abgeklärtheit das Fazit seines reichen Lebens zieht, sind zwei Gedichte auch zum Preise seiner Lieblingskunst enthalten. Das erste, „Musik" überschrieben, lautet:

Wie glücklich die, in deren Herzen tönet
Musik, gleich einer geistgen Lyra Klängen,
Die durch ihr ganzes Sein harmonisch wehn!
Denn mildgestimmt ist ihrer Seele Walten,
Gemeines fern dem Wohllaut innren Lebens.
Weh denen aber, die musiklos sind!
Sie hören nicht die süßmelodischen Sänge,
Die wunderbar durch alle Räume ziehn.
Der grüne Wald ist ihnen kalt und öde,
Kein Echo ruft sie in das Felsenthal,
Lautlos und ohne Klang entflieht die Zeit,
Ein ausgetrocknet, steinigwüstes Bett,
Das keine frische Quelle überbraust,
Ein Sumpf, in welchem trüb Gewässer steht,
Aus dem der Unken Brut allnächtlich heult,
Ein todter Acker ohne frische Saat,
Den hoffnungslos der Pflanzer längst verlassen.
Doch jener Leben, die Musik empfanden,
Wird immer Harmonie gewesen sein,
Im Einklang mit den ewgen Melodien
Wird es wie heiliger Harfenklang verweh'n.

Auch das zweite Gedicht: „Allüberall Musik", dessen letzte Zeilen hier nur mitgeteilt sein mögen, spiegelt das tief-innerliche Empfinden unseres Künstlers, in dem sich jedes geheimnisvolle Naturgeräusch zu einer Melodie verdichtet, wunderschön wider:

Wo fändest du Musik nicht — willst du lauschen —
In der Natur? ringsum tönt sie entgegen:
Im Morgenrothe hörst du große Chöre,
Im Abendglühn geheimnißvolle Klänge,
Die Quelle rieselt töneperlend nieder,
Der Regen auch; es braust der Sturm Akkorde;
Dein eigen Herz — ists nicht die heilige Harfe,
Mit deren letztem Hall verklingt dein Leben?

Aber wie Hoffmann weit schöner über Musik geschrieben, als sie selbst gemacht hat, so hält auch Poccis musikalisches Können mit seinem Empfinden nicht gleichen Schritt. Wir erfahren von seinen Biographen nicht, welchen Musikunterricht er in der Jugend genossen. Sehr intensiv wird er nicht gewesen sein, vor allem wohl nicht in der strengen Kompositionslehre. Wie viele geniale Kinder, war auch Pocci seinem ganzen Naturell nach zu beweglich und zu flüchtig, um sich wirklich ernsthaft mit Kontrapunkt und Generalbaß zu befassen. In behaglicher Wohlhabenheit aufwachsend, lernte Pocci niemals die Not des Lebens kennen; die Eltern hatten ihre Freude an dem talentvollen Knaben und ließen seinen musikalischen und malerischen Neigungen freien Lauf. Sie vernachlässigten natürlich nichts in seiner Erziehung, gaben ihm tüchtige Lehrer, und der Knabe war fleißig und eifrig; die Konzentration aber fehlte. Das rächte sich später, als Pocci sich in größeren musikalischen Formen versuchte.

Wir werden im zweiten Teil unserer Abhandlung noch genauer über diese größeren Werke zu sprechen haben. Besäßen wir aber von Pocci nur solche, so verflöge das Interesse an ihm schnell. Der Schwerpunkt seines musikalischen Schaffens liegt gerade in seinen Miniaturarbeiten für die Kinderwelt. Hier, wo die Form der Phantasie gegenüber in den Hintergrund zu treten hat, ist sein Feld; und hier ließ ihn seine hohe Begabung auch nie im Stich. So ergibt sich für den systematischen Teil ganz von selbst die Zweiteilung: Für die Großen und Für die Kleinen.

Bibliographischer Teil.

Die römischen Ziffern geben die selbständigen und diejenigen Werke, in denen Kompositionen Poccis sich finden, in chronologischer Reihenfolge an.

Die eingeklammerten arabischen Ziffern () nennen die Zahl der in den einzelnen Werken vorhandenen Kompositionen und werden, in Verbindung mit den römischen, im systematischen Teil zitiert. In den eckigen Klammern [] stehen die von mir gegebenen bibliographischen Bemerkungen. Die Opuseinteilung von 1—7, ebenso wie von 9—12, ist von mir auf Grund der Erscheinungsjahre gegeben, da Pocci nur ein Werk (XXII) mit einer Opuszahl (Op. 8) versehen hat. Die Behauptung Dreyers (a. a. O., S. 24), daß Poccis „tonschöpferische Neigung nicht lange anhielt und merkwürdigerweise nicht einmal die Mitte der 40er Jahre überdauerte", ist unrichtig.

I. Flug der Liebe Volkslied [O. O. u. J. 1826. 1 Bl., Ganz lithographiert qu. Fol.] Pocci-Archiv in Ammerland.

Ia. Ein fliegend Blatt zur Erinnerung an das Universitätsjahr 18$\frac{25}{26}$ Flug der Liebe. [Vignette, Noten, Text.] Zu Landshut für die Isaria i. J. 1825 als Kneiplied in Musik gesetzt von Franz Pocci. [O. O. u. J., 1 Bl., 4°.] Königl. Hof- u. Staats-Bibliothek München.

II. Sechs deutsche Lieder mit Clavier-Begleitung componirt von Franz Graf von Pocci. No 132. In Comission bey Falter und Sohn in München Pr. $\frac{45\ X.}{10\ gr.}$ [1828. 9 S. qu. Fol. Op. 1.]
(1, 2, 3, 4, 5, 6.) (Königl. Hof- u. Staatsbibliothek München.)

III. Abschied im Herbste von Koenig Ludwig von Bayern Für Vier Maennerstimmen (: und Clavier-Begleitung ad libitum :) von Franz Graf von Pocci. No. 145. in Partitur und ausgeschriebenen Stimmen. Pr: München in der K. B. Hof-Musikalien- und Musik-Instrumenten- Handlung von Falter & Sohn. Mainz u. Paris bei B. Schotts Söhne. Antwerpen bei A. Schott. [Enthalten in: Gedichte Seiner Majestät des Königs von Bayern in Musik gesetzt und gesungen von den Mitgliedern des Liederkranzes in München am 25. May 1829. 2 unpag. Bl. qu. Fol. Stimmen besonders auf 2 Bl. qu. Fol. Op. 2.]
In meinem Besitz.

IV. Blumen-Lieder für Knaben und Maedchen in Musik gesetzt von Franz G. von Pocci. [O. O. u. J. 1831? Umschlag, Titel, 6 Bl., qu. 4⁰.]
(1, 2, 3, 4, 5, 6.) In meinem Besitz.

V. Lieder für Knaben und Mädchen von H. F. Maßmann. Mit Singweisen von Franz Gr. v. Pocci. München, 1832. Verlag von George Jacquet. [72 S., kl. 8⁰.]
(1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.) In meinem Besitz.

VI. (Vignette.) 1833. Sechs Lieder als Frühlingsgruß Seinen Freunden geweiht von Franz G. v. Pocci. 1. Im Frühling. 2. Abendlied. 3. Der Einsame in der Mondnacht. 4. In der Ferne. 5. Nachts am Springquell. 6. Trinkspruch. [Umschlag, 6 S. qu. 4⁰.]
(1, 2, 3, 4, 5, 6.) Pocci-Archiv in Ammerland.

VII. Sonate Fantastique Pour le Piano-Forte composée et dédiée à Son exellence Madame la Comtesse H. de Rechberg née Baronne de Pelkoven par François Comte de Pocci. Propriété des Editeurs. Leipsic, chez Breitkopf & Härtel. Pr. 20 Gr. Enrégistré dans les Archives de l'Union. [September 1833. 19 S. Qu. Fol. Op. 3.] In meinem Besitz.

VIII. Gedicht v. Friedr. Beck. An unsern lieben Heinrich Hoffstaedter zum 20ten October 1833. Musik v. Franz Grf. Pocci. [O. O. 1 Bl., ganz lithographiert, kl. qu. 4⁰.]
Pocci-Archiv in Ammerland.

IX. (Vignette.) Neujahrsgruß für 1834 von Franz Pocci. [Unterz.] F. P. [1 Bl., O. O. kl. qu. 4⁰. Auf der zweiten Seite:] Walzer comp. v. Gr Pocci.
Pocci-Archiv in Ammerland.

X. Frühlings-Sonate für das Pianoforte componirt und Fräulein Delphine von Schauroth verehrungsvollst zugeeignet von Franz Graf von Pocci. Eigenthum der Verleger. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Pr. 20 Gr. [Juli 1834. 17 S., qu. Fol. Op. 4.]
In meinem Besitz.

XI. Zwei Lieder zur Geschichte eines deutschen Steinmetzen von Fr. Beck. Komponirt von Franz Gf. v. Pocci. [2 Bl., qu. 4⁰ in: Geschichte eines deutschen Steinmetzen von Friedrich Beck. Herausgegeben von der Gesellschaft für deutsche Alterthumskunde in München. Literarisch-Artistische Anstalt der J. Cotta'schen Buchhandlung in München. 1834. IV, 144 S. 8⁰.]
(1, 2.) In meinem Besitz.

XII. Pr. 12 kr. (Vignette.) Fest-Kalender in Bildern und Liedern geistlich und weltlich von F. G. v. Pocci, G. Görres und ihren Freunden. [Inhalt.] München in der Cotta-schen Buchhg. Wien bey den Mechitaristen. [o. J. 1834—1837]. Erster Theil. [Umschlag. 5 Hefte, jedes Heft 2 Umschlagblätter, 7 Seiten.] Zweyter Theil. [Umschlag. 5 Hefte, jedes Heft 2 Umschläge, 7 u. 8 Seiten.] Dritter Theil. [Ebenso. 4⁰.]
(1. Theil. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.)
(2. Theil. 1, 2, 3, 4, 5, 6.)
(3. Theil. 1, 2, 3, 4, 5.) In meinem Besitz.

XIII. Sechs Altdeutsche Miñelieder als Frühlingsgruß 1835. componirt von Franz Graf v. Pocci. München in der literarisch-artistischen Anstalt. [Umschlag, 12 Bl., 4⁰, Op. 5.]
(1, 2, 3, 4, 5, 6.) In meinem Besitz.

XIV. Lied auf dem Wasser zu singen Gedicht von Friedrich Beck (Vignette) für drei Singstimmen mit Clavierbegleitung in Musik gesetzt von Franz G. v. Pocci München. [1835. Titel, 16 S. qu. Fol. Op. 6.] Königl. Hof- u. Staatsbibliothek München.

XV. (Vignette.) Lied zum Maywein. [1. Bl., qu. 4⁰, ganz lithographiert.] F. P. 1835.
Königl. Hof- u. Staatsbibliothek München.
Königl. Kupferstich-Cabinet Berlin.

XVI. Bilder-Töne fürs Klavier. Knaben und Mädchen gewidmet von Franz G. v. Pocci. [O. O.] 1835. (Vignette.) F. P. [Umschlag, 6 (unpagin.) Bl. kl. Fol.]
(1, 2, 3, 4, 5, 6.) In meinem Besitz.

XVII. (Vignette.) Aus dem letzten Ritter von Anastasius Grün in Musik gesetzt von Franz Pocci 1836. (Vignette.) [1 Bl., ganz lithographiert mit Umrahmung. O. O. Folio.]
Pocci-Archiv in Ammerland.

XVIII. Sechs Lieder gedichtet von Fr. Beck als Weihnachtsgabe — den Kindern gewidmet von Franz G. v. Pocci.

Morgens, Mittags bis zur Nacht
Gottes Werke offen stehen,
Frommes Auge kann sie sehn
In der reichen Wunderpracht.

[Umschlag, 6 Bl., qu. 4⁰.] (Vignette.) 18. F. P. 36.
(1, 2, 3, 4, 5, 6.) In meinem Besitz.

XIX. Neujahrswalzer von F. Pocci für 1838. [O. O. 1 Bl., 4⁰.] Pocci-Archiv in Ammerland.

XX. Gedichte von A. v. Maltitz. (Motto.) Erster Band. München. Druck von Georg Franz. 1838. [VIII S., 1 Bl., 334 S., 1 Bl., 6 S. Musik.] Zweiter Band. [2 Bl., 322 S., 1 Bl., 2 S. Musik. gr. 8⁰.]
(1, 2, 3.) In meinem Besitz.

XXI. (Vignette.) TRIFOLIEN Seinem Freunde Friedrich Hoffstadt gewidmet von Franz G. v. Pocci. Waldlied. Schlummerlied. Bayrisch Almalied. Wandrers Ruhe. Minnelied. In der Ferne. 1838.

Wenn Wort und Klang und Bild
Zu Einem sich gestalten,
So mußt du lieber Freund,
Dich wohl ans Ganze halten.

Was an den Worten fehlt
Das soll der Klang ergänzen,
Der Töne Mangel mag
Der Bilder Luft umkränzen.

Und wie der Blätter drei
Aus einer Knospe sprangen,
Denk', daß die Gaben dir,
Aus Einem Herzen drangen.

München bei May & Widmayer Gedr. bei N. Zach. [8 unpag. Bl., gr. 4⁰. Op. 7.]
(1, 2, 3, 4, 5, 6.) Königl. Hof- u. Staatsbibliothek München.

XXII. Drey Duetten für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte componirt und Gräfin Fernanda Pappenheim und Freifrau von Frauenhofen gewidmet von Franz Graf von Pocci. 8.s Werk. Pr. 12 Gr. Eigenthum der Verleger. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 6002. Eingetragen in das Vereins-Archiv. [11 S. Fol. Dezember 1838.]
(1, 2, 3.) In meinem Besitz.

XXIII. Ständchen. Musik von Fr. Graf v. Pocci. [1 Seite. gr. 8⁰. o. O. u. J. In: Deutsche Theeblätter. Hervorgerufen und gepflegt durch F. von Elsholtz, A. von Maltitz und F. Aug. von Zu-Rhein. Nr. 1—26. München. Druck und Verlag von Georg Franz. 1839. Nr. 10. S. 76.] Königl. Hof- u. Staatsbibliothek München.

XXIV. Geschichten und Lieder mit Bildern als Fortsetzung des Festkalenders von Franz Pocci u. Andern. (Vignette.) München. Literar. artist. Anstalt. [o. J. 1840—1845. Umschlag, Titel, 1 Bl., 92 S., 1 Bl.] Zweiter Band. [Umschlag, Titel, 2 Bl., 92 S.] Dritter Band. [Umschlag, Titel, 2 Bl., 92 S. Lex. 8⁰.]
(1. Band 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.)
(2. Band 1, 2, 3, 4, 5, 6.)
(3. Band 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.) In meinem Besitz.

XXV. Schützenlied Zinneberg. 15. Juni 1840. [1 Bl. Ganz lithographiert. Mit 1 Zeichnung. 4⁰.] Pocci-Archiv in Ammerland.

Schon ein flüchtiger Überblick lehrt, daß sich das Bild gegenüber der Bibliographie Holland's, welcher sich Dreyer ohne weiteres anschließt, wesentlich geändert hat. 11 Nummern (II, III, VII, VIII, IX, XXII, XXIII, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII) sind überhaupt nicht, andere ungenau notiert; von den obenerwähnten (I, VI, XVII, XXV, XXXIII, XXXIV) ganz zu schweigen. Für die subtilen Angaben bei ihren Verlagswerken bin ich der Firma Breitkopf & Härtel zu herzlichem Dank verpflichtet. Als Achtzehnjähriger hat Pocci sein erstes, als Achtundsechziger, ein halbes Jahrhundert später, sein letztes Stück komponiert[1]).

Systematischer Teil.

Erstes Hauptstück: Für die Großen.

A. Instrumentalwerke.

a) Für Klavier.

1. Sonate fantastique (VII). Mit der Bezeichnung „phantastisch" wurde zu allen Zeiten Unfug getrieben. Machte man — vielfach mit Recht— den Tonsetzern den Vorwurf flüchtiger, oberflächlicher Arbeit, so konnten sie sich, wenn auch unzulänglich, hinter dem Wall des „Phantastischen", das die Zügel strenger Form nicht dulde, verschanzen. Es ist bezeichnend, daß der 26jährige Pocci auch diesen Ausdruck für sein erstes größeres Werk wählte, das recht anspruchsvoll — in vier Sätzen — auf den Plan tritt. Nun wird man von einem so jungen Menschen, der sich überdies der Tonkunst nur „im Nebenberufe" hingibt und unter die großen Genies nicht zu zählen ist, nicht gut etwas Weltbewegendes, Grandioses verlangen oder erwarten — aber selbst wenn ich von der sehr ins Typische gehenden Arbeit absehe, etwas mehr „Phantasie" wäre durchaus nicht von Übel. Der erste Satz (Allegro a moll) verarbeitet mehrere Themen, unter denen höchstens die Kantilene als anmutig zu bezeichnen wäre, in sehr hergebrachter Weise. Am meisten stört das unaufhörliche Anschlagen von Achtelakkorden in den Mittel- und Unterstimmen, meist zweimal in jedem Takte wechselnd, nicht selten aber auch einförmig längere Zeit anhaltend. Dasselbe ist auch bei dem sonst empfindungsvollen und melodischen zweiten Satze (Andante,

---

[1]) Als Anhang gebe ich noch ein Verzeichnis von Poccis musikwissenschaftlichen Schriften:

I. Über die Romantik der modernen Musik, von Franz Grafen von Pocci. (Deutsche Blätter für Literatur und Leben. Herausgegeben durch F. von Elsholtz, A. von Maltitz und F. Aug. von Zu-Rhein. München 1840, S. 93 f.)
Betrachtet Weber als Anfang und Ende der Romantik, polemisiert gegen Heine und „Konsorten".

II. Über Ouverturen, von Franz Grafen von Pocci.
(Ibid., S. 158 f.)
Besonders über die Freischütz-Ouvertüre.

III. Musikalischer Sonnenaufgang. Mitgetheilt von Franz Grafen von Pocci.
(Ibid., S. 205 ff. Wiederholt in: Katholischer Volkskalender 1858.)
Schöne Beethoven-Anekdote, von mir neu zum Abdruck gebracht: „Eine verschollene Beethoven-Anekdote". (Zu Beethoven's 140. Geburtstage. Neue Musikzeitung 1911, 1. Dezemberheft.)

IV. Die Heimkehr des Tobias. Oratorium von Joseph Haydn. Aus dem italienischen Text übersetzt von F. Graf Pocci. München 1861, bei Schurich. 21 S. 8°. (Andere Ausgabe: Wien 1866. Verlag des Vereins „Haydn". Buchdruckerei von Eduard Singer. 16 S. 8°.)

F dur) zu rügen. Das Menuett (C dur) ist zu kurz, um nähere Betrachtung zu verdienen; es gibt bei Beethoven auch ganz kurze Menuetts, aber anderer Qualität. Am originellsten tritt uns Pocci im Finale (Allegro, C dur) entgegen; windeseilig, wie ein feuriger Reiter, stürmt es dahin. Das lange Verweilen in der Grundtonart gleich zu Anfang (38 Takte ohne Modulation) entbehrt zu einer Zeit, wo es noch kein Rheingoldvorspiel gab, sogar nicht einer gewissen Kühnheit. Schnell folgt, durch ein Gelegenheitsstück:

2. Neujahrsgruß für 1834 (IX), ein recht fesches und zündendes Scherzo in D dur, mit ungemein elegantem, ritterlichem Trio (h moll), unterbrochen, das zweite und letzte größere Klavierwerk unseres Künstlers, die

3. Frühlings-Sonate (X). Der erste Satz (Allegro, e moll) mit seinem bescheidenen, wie schüchterne Veilchen aus dem Erdboden hervorguckenden Thema:

ist ein anmutig gearbeitetes Charakterstück, das namentlich in einem Dur-Mittelsatze zu schwungvollem Gesange sich steigert. Im zweiten Satz (Andante, D dur), einem Lied ohne Worte, stören wieder die vorhin gekennzeichneten Achtelakkorde, die mir wie die zweiten Violinen im „Orchester" Bellinis und Donizettis vorkommen. Das Finale (Allegro, G dur) vertritt gleichzeitig das fehlende Scherzo; es ist recht kaprizös gearbeitet und läßt auch herbere Akzente in eigentümlicher Weise hervortreten, wenn auch Akkordfolgen wie:

etwas zu stark an den Introduktions-Elfenchor aus dem „Oberon" gemahnen.

Während eine Besprechung der phantastischen Sonate in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (1834, Nr. 44) nichts Bedeutenderes (nur Lobendes!) zu sagen weiß, ist Robert Schumanns zusammenfassendes Essay über beide Werke so entzückend, daß ich nicht verfehle, es vollständig hierher zu setzen[1]):

1. Hätte mir jemand den Titel zugehalten, so würde ich auf eine Komponistin gerathen und vielleicht so geurtheilt haben: Wie du heißen magst, Adele — Zuleika, ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten schreiben! Hörtest du nur auch immer so auf als du anfängst, so z. B. in der Frühlingssonate, wo einen auf der ersten Seite ordentlich Märzveilchen andusten. . . . Aber während dein schwärmerisches Auge am Mondhimmel herumschweift oder dein Herz im Jean Paul, so fällt dir das Rosaband ein, das deiner Freundin so wohl kleidet; auch verwechselst du noch häufig das „daß" mit dem „das", so nett deine Handschrift übrigens aussieht, — mit einem Worte, du bist ein gutes siebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Fertigkeit und Eigensinn. Mit Worten, wie „Tonika", „Dominante" oder gar „Kon-

[1]) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig 1854, Bd. 1, S. 154.

trapunkt" erschreck ich dich gar nicht, denn du würdest mir lachend ins Wort fallen und sagen: „ich hab es nun einmal so gemacht und kann nicht anders", und man müßte dir dennoch gut sein. Wär ich aber dein Lehrer und klug, so gäb ich dir oft von Bach oder Beethoven in die Hände (von Weber, den du so sehr liebst, gar nichts), damit sich Gehör und Gesicht schärfe, damit dein zartes Fühlen festes Ufer bekomme und dein Gedanke Sicherheit und Gestalt. Und dann wüßt ich nicht, was dir selbst eine „neueste" Zeitschrift für Musik anhaben könnte, das sich nicht auf „lieb und schön" reimte. Eusebius.

Wie schlau mein Eusebius drum herum geht! Warum nicht ganz offen: „Der Herr Graf hat sehr viel Talent, aber wenig studirt." Florestan.

Pocci hat sich diese köstlichen Lehren zu Herzen genommen. Es zeugt von Verstand und Selbstüberwindung, daß er die Grenzen seines Talentes erkannte und Werke in großem Stil für Klavier überhaupt nicht mehr veröffentlichte. Hätten viele andere, die bis ins Greisenalter hinein das Notenschreiben nicht lassen konnten, ebenso gehandelt, dann wären Berge von Makulatur ungedruckt geblieben. Pocci nimmt mit dem

4. Neujahrswalzer für 1838 (XIX) überhaupt Abschied vom Klavier (soweit es sich um Tonschöpfungen für Erwachsene handelt). Die freundlichen Leser mögen sich aus dem auch bildnerisch höchst gelungenen Stücke selbst überzeugen, wie melodiös und ansprechend das Werkchen ist.

b) Für Zither.

5. Zum Zeitvertreib (XXVII). Die 6 Ländler sind die erste öffentliche Freundschaftsgabe für Kobell, mit dem Pocci sein ganzes Leben lang Bande inniger Zuneigung verknüpften. Oft wurde die seltsam-bärbeißige Nimrodsgestalt Kobells die Zielscheibe seines karikierenden Stiftes; und auch auf dem Titelblatt dieser reizenden Kleinigkeit sieht man ihn in vollständig bajuvarischem Aufzuge dasitzen. Die Stückchen selbst, von denen jedes aus zwei Teilen zu je acht Takten besteht, wirken wie die endlos-schöne Reihe von Schuberts Wiener Walzern; sie gehen ohne Aufenthalt ineinander über, ohne daß der Hörer merkt, daß man sich längst wieder in einem neuen befindet. Die Zither gewährt in ihrer primitiven Dürftigkeit natürlich nicht die Möglichkeit, harmonische Reize zu entfalten; indessen läßt der Tondichter in diesen gaukelnden Schmetterlingen manch kleine Feinheit nicht vermissen. Um auch äußerlich den unzerreißbaren Zusammenhang des „Sextetts" zu bezeichnen, ist eine, die verschiedenen Melodien geschickt zusammenfassende, dreiteilige „Coda" von 24 Takten angefügt.

B. Vokalwerke.

a) Einstimmige Lieder.

6. Liebchens Schönheit (II, 1)
7. Mailied (II, 2)
8. Gretchens Klage, von Goethe (II, 3)
9. Der Troubadour, von F. Beck (II, 4)
10. Schifferlied aus Albrecht Dürer, von E. v. Schenk (II, 5)
11. An meine Zither, von Theodor Körner (II, 6)

sind Einzelstücke der „Sechs deutschen Lieder" (II), zum Teil 1826, zum Teil 1828 komponiert, wie die Zusätze ausdrücklich besagen. Wann sie erschienen sind, ist nicht zu bestimmen, da der Verlag längst nicht mehr besteht. Daß sich der 19-,

bzw. 21jährige Student mit solchen immerhin ernsten Dingen beschäftigt, verdient Anerkennung; sie zu veröffentlichen, war nicht gerade notwendig. Von Gretchens Spinnradlied hat Pocci nur die beiden ersten Strophen in Musik gesetzt, recht reizlos und dürftig. Nr. 10 mit seiner wiegenden Melodie und einfachen Harmonie kann als zweckentsprechend gelten. Interessant ist das Bemühen des jungen Komponisten, in Nr. 11 die richtige Deklamation für das Versmaß der Elegie zu finden; abgesehen von einigen Ungeschicklichkeiten ist der Versuch als gelungen zu bezeichnen.

12. [Der Stern des Morgenlandes] (XI, 1). Zur Klärung der Situation die Worte des Dichters (Friedrich Beck):

> Theobald ... sang, durch den Gedanken, daß er in Kölns Thore zog, und durch den Anblick des Abendsternes, der mit funkelndem Glanze aus dem tiefen Blau des Himmels trat, innerlichst bewegt, folgendes Lied nach einer frommen Weise halblaut vor sich hin.

Zweifellos ist dieser Gesang, nebenbei bemerkt, der einzige religiösen Charakters, den Pocci für „Große" geschrieben hat, die vollendetste Leistung unseres Künstlers unter den Werken der ersten Abteilung trotz der Oktaven in der Begleitung. Ein glücklicher Stern, gleich dem Wundergestirn des Morgenlandes, hat über dieser Tondichtung gewaltet, und es ist lebhaft zu bedauern, daß Pocci diese halbgeistlich-romantische Richtung nicht weiter verfolgte. In der Textbehandlung ist der für das Ganze erforderliche archaisierende Ton vorzüglich getroffen; die namentlich im gregorianischen Gesang unser heutiges Empfinden vielfach störende falsche Betonung einzelner Silben hat Pocci mit vielem Geschick nachgeahmt. Daß er aber auch auf harmonisch nicht gewöhnlichen Pfaden wandelt, mögen die Anfangstakte bestätigen:

Nie konnt' ich hö - ren von schö - nern Mähren als wie aus

Mor - gen - lan - de drei ___ Kö - ni - ge ___ nach ei - nem Ster - ne ziehn ___

13. Maylied von Christian von Hamle (XIII, 1).

14. Wächterlied von Markgraf von Hohenburg (XIII, 2).

15. Der Falke von dem von Kiurenburg (XIII, 3).
16. Minnelied von Jacob von der Warte (XIII, 4).
17. Trennung (XIII, 5).
18. Der Abendstern (XIII, 6).

Bis auf das erste haben all diese „altdeutschen Minnelieder“ (XIII) einen elegischen, bisweilen tiefernsten Charakter. Das „Wächterlied“ (14) ist eigentlich ein Wechselgesang zwischen dem Wächter und der „Fraue“, in ernster, herber Weise, wie etwa Brahms Gesang „Ich schell mein Horn ins Jammertal“ einherschreitend. „Der Falke“ (15), mit lebhafter Begleitung und von schöner Wirkung durch die dreimalige Wiederholung der Schlußzeile in jeder der drei Strophen, mit jedesmal neuer Melodie und Harmonie. Das „Minnelied“ (16) zeigt sich in der Anlage deutlich von Felix Mendelssohns ein Jahr vorher erschienenem „Minnelied“ in der Stimmung beeinflußt, ohne das schöne Vorbild sklavisch nachzuahmen. „Trennung“ (17) und „Abendstern“ (18) sind zwei einfache, herzinnige Volkslieder; namentlich letzteres überrascht durch aparte Deklamation und Harmonie in dem kleinen Raum von 16 Takten.

19. Herz, du bist ein wilder Jäger (XX, 1), ist das 67. unter dem von dem Dichter A. v. Maltitz als „Namenlose“ bezeichneten Zyklus von Gedichten; eine Reimerei von geradezu katastrophaler Hilflosigkeit. Daß Pocci dem Stück den Charakter eines ernsten, fast wilden Jägerliedes gegeben hat, ist ein durchaus glücklicher Gedanke, und der Dichter hat sich bei dem Komponisten aufs wärmste zu bedanken, daß dieser dem gänzlich flügellahmen Pegasus durch seine Töne so aufhalf. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß Pocci Schuberts „Jäger“ aus den „Müller-Liedern“ vorschwebte; die Tonart ist die gleiche (c moll) und der Charakter nicht unähnlich. Stellen wie:

Schwei-fend un-ter Dor-nen-hek-ken mühst du dich und ban-gest

und der Schluß:

Herz du bist ein wil-der Jä-ger

usw.

mit seinem Orgelpunkt von 13 Takten deuten vernehmlich auf einen nicht geringen Grad von Charakterisierungsvermögen hin.

20. Des Knabenlied (XX, 2) weist eine niedliche Tonmalerei als Hauptmotiv des Stückes auf, das Läuten der Herdenglöckchen. Auch hier hat Pocci von seinem Vorbild Franz Schubert aus der „jungen Nonne“ offensichtlich gelernt. Die Überschrift möge übrigens nicht zu dem Glauben verleiten, daß es sich um ein „Kinderlied“ handelt.

21. Waldlied (XXI, 1).

22. Wandrers Ruhe im Schatten (XXI, 4).

23. Minnelied (XXI, 5).

24. In der Ferne (XXI, 6).

Vier Stücke aus den sechs „Trifolien“ (XXI), die sich in zwei Gruppen gleichartiger Stimmung teilen lassen. Das „Waldlied“ (21) malt in anmutig-pastoralem F dur-Klange die wohligen Empfindungen friedlichen Naturgenusses; einige Waldhornrufe locken schüchtern hinein. „Wandrers Ruhe“ (22) ist mit seiner sich gleichbleibenden, schwebenden Begleitung durchaus ein Traumbild in einfacher, schlichter Volksweise. Anspruchsvoller treten 23 und 24 auf; nach den zu ihnen gehörigen schönen Radierungen hat sich Pocci als Vortragenden beidemal einen Minnesänger gedacht. Rüstig-heiter und selbstbewußt, durch marschmäßiges Tempo Siegesgewißheit verratend, singt der Jüngling sein „Minnelied“ (23). Im zweiten aber (24) spricht ein Mann zu uns; mit kummerdurchfurchten Zügen, in der Linken die Laute haltend, die Rechte schlaff und kraftlos herabhangend, schwimmt er auf ödem Meer, das Heimatland „mit der Seele suchend“. Etwas von dem feierlichen Rhythmus des schon besprochenen Steinmetzenliedes (12) klingt hindurch.

25. Ständchen (XXIII), gedichtet von Fr. Aug. v. Zu-Rhein, ist zu den besten Stücken unseres Tondichters zu zählen. In der Begleitung (sempre leggiermente e staccato) klingt die Zither übermütig und keck; die Deklamation ist vortrefflich. Sehr hübsch macht sich am Schlusse jeder der vier Strophen zunächst der sanfte Eintritt von A dur (nachdem bis dahin die a moll-Tonart vorherrschend gewesen war) und dann die recht derbe Wiederholung der Schlußzeilen durch einen kleinen Chor, welche der flüchtigen Sentimentalität ein schnelles und gründliches Ende bereitet.

b) Duette.

26. Aus dem letzten Ritter von Anastasius Grün (XVII) hat Pocci in geschmackvoller Weise den Liebes-Zwiegesang Maximilians und Marias (München 1830, S. 40) für Sopran und Bariton komponiert. Nur Melodie tritt uns entgegen, die Harmonie ist auf das denkbar einfachste Maß beschränkt — und so gewinnt das Ganze einen ungemein anheimelnden, fast altertümlich romantischen Anstrich; die beiden schönen Gestalten erscheinen uns wie ein Dürer-Holzschnitt.

27. Bayrisch Almalied (XXI, 3) kann als oberbayerisches Volkslied gelten; die Begleitung ist auch auf der Zither auszuführen. Niedlich macht sich die Wiederholung des Kehrreims in jeder Strophe als ganz leiser Jodler.

28. Nachtgesang im Walde (XXII, 1).

29. Mein Wunsch (XXII, 2).

30. Voga, Voga (XXII, 3).

Über die „Drey Duetten“ (Op. 8) findet sich eine recht verhimmelnde Besprechung in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ (1839, Nr. 34):

Diese drei Duetten sind bei leichter Ausführung in jeder Hinsicht allerliebst, allen geselligen Unterhaltungen und selbst für angenehme Übung im schönen Gesange bestens zu empfehlen.

Text und Musik sind gleich niedlich, dabei durchaus nicht leer oder bloß klingend. Es sind Kanzonetten teutsch-italienischer Art, die beiden ersten zu teutschen, die letzte zu italienischen Worten. Wer sie noch nicht kennt, gewinnt sich an ihnen eine Ergötzung mehr.

Es macht den Eindruck, als hätte der ungenannte Kritiker etwas pro domo gesprochen, da das Werk und die Zeitschrift denselben Verleger haben. Die leichte Ausführbarkeit und die „Niedlichkeit" unterschreiben wir gern; nicht aber die Behauptung, daß sie „in jeder Hinsicht allerliebst" sind. Dazu ist die Klavierbegleitung, besonders in „Mein Wunsch" (29) zu unbedeutend. Der „Nachtgesang im Walde" ist ein Volkslied und wird, wenn man höhere Ansprüche nicht stellt, als solches wirken. Am originellsten ist „Voga, Voga" (30), worin wir Pocci wieder als trefflichen Schilderer wogenden Wassers kennen lernen. Die drei Dichtungen sind sämtlich vom Komponisten; seine italienische Abkunft befähigte ihn, auch einmal in seiner Urmuttersprache zu dichten.

31. Mein Schifflein (XXXVIII, 1).
32. Gondoliera (XXXVIII, 2).
33. Der Wanderer (XXXVIII, 3).
34. Der Hidalgo (XXXVIII, 4).

Die „Vier Duetten" sind reifer und bedeutsamer als die eben besprochenen, und zwar gebührt der erste Preis dem „Wanderer" (33). Mit einem schnellen c moll-Satz beginnend, unterstützt das unruhige Tremolo der Begleitung die herbe Melodie der Singstimmen; die ungeschickte Textbehandlung im Tenor am Schluß der ersten Strophe ist leicht zu ändern. Ein melodischer, langsamer Dursatz führt zu einer Wiederholung der Anfangsweise, mit interessanter Veränderung und Durcharbeitung; die ausgedehnte Koda bringt den Text des Mittelsatzes in neuer Fassung. Die „Gondoliera" (32) von Geibel, am bekanntesten durch Mendelssohns Komposition, läßt gar lieblich das Glöcklein vom Campanile des Markusdoms in das Rauschen der Lagunen hineinklingen. Ganz verunglückt ist „Mein Schifflein" (31), die mehr wie kindische Dichtung eines Grafen Giech, und der „Hidalgo" (34), wobei nicht zu verstehen ist, wie Pocci ein so subjektives, persönliches Lied für zwei Singstimmen bearbeiten konnte.

c) Terzette.

35. Lied auf dem Wasser zu singen (XIV). Ziemlich lang ausgeführtes Stück für Sopran, Alt und Baß. Poccis Vorliebe für die Schilderung wogenden Gewässers (langes Verweilen in einer Tonart mit geringer bzw. gar keiner Modulation) verleugnet sich auch bei diesem Frühwerke nicht. Der erste Teil bewegt sich leicht wiegend durchaus in B dur. Den zweiten (g moll) hebt der Baß an; die Begleitung wird zum Harpeggiando. Die Frauenstimmen wiederholen leise (während der Baß durchaus Führer bleibt), solange die neue Begleitungsfigur sich erhält; sie gewinnen lautere Akzente, als die ursprüngliche zurückkehrt. Anmutig wirkt ein zweimaliges Echo. Zu trauriger Scheidemelodie vereinigen sich dann alle Stimmen, um bei den Worten:

> Denn immer weiter führt die Fluth
> Der stillen Hoffnung Trieb

sich bis zum Forte zu steigern. Zum Schluß noch ein reizendes Wechselspiel der drei Stimmen:

O Echo, das vom Berge schallt,
Du gleichest unserm Glück

und alles verhallt wehmütig in der lauen Nachtluft.

36. Nachtlied (XXXVI). In diesem ungemein melodischen Stücke läßt Pocci die beiden Unterstimmen von Anfang an als Echo des führenden ersten Tenors wirken und erst im weiteren Verlauf an einzelnen Stellen Selbständigkeit gewinnen. Recht überflüssig aber ist es, die schöne Notturno-Stimmung kurz vor dem leise verhallenden Schluß durch eine ganz unvermittelte Steigerung zum ff zu unterbrechen; es ist dringend erforderlich, diese Stelle, die überdies nur eine Wiederholung schon gehörter Klänge bringt, zu streichen. Die Dichtung ist Geibels unzählige Male komponiertes „Der Mond kommt still gegangen".

37. Frühlingsglaube (XXXVII) von Uhland, durch Schubert unsterblich geworden, aber auch in Poccis Weise Beachtung beanspruchend. Die im „Revisionsband" der Schubertschen Lieder (Edition Peters) gemachte Bemerkung, daß es nicht „sie säuseln und wehen", sondern „sie säuseln und weben" heißt, ist zwar ganz richtig, aber etwas verspätet; Pocci hat den seit dem ersten Schubert-Drucke sich konstant wiederholenden Fehler nicht gemacht. Indessen ist es recht zweckmäßig, von Zeit zu Zeit auf derartige Dinge hinzuweisen; 99 Prozent aller „Rezitatoren" sagen „wehen", ebenso wie sie im Faust „Es wölbt sich über mir" statt „Es wölkt sich über mir" und im Egmont „Hangen und Bangen" statt „Langen und Bangen" sagen. Der Moll-Anfang:

p Sopran I.
Die lin - - - den Lüf - - - te sind er - wacht, sie

und die sich im dritten Takte zu Sechzehnteln verdoppelnden Achtel der Begleitung sind der Ausdruck eines durchaus richtig zu nennenden Gedankens. Auch Wagner läßt im dritten Aufzug des „Parsifal" die Frühlingsstimmung nicht sofort in Dur hervortreten, sondern sich erst ganz allmählich aus rauheren, winterlichen Harmonien entwickeln. Die erste, flüchtige Durwendung tritt in unserm Stücke erst im siebenten Takte hervor und hält nur während des Solos der Prinzipalstimme vier Takte lang an; in dem Augenblick, wo Sopran II und Alt hinzutreten, gelangen wir, unter Veränderung der Begleitung:

abermals für vier Takte in die Moll-Region. Auch auf den Orgelpunkt im Baß während der ersten sechs Takte wolle man achten! — Dann aber gibt es kein Halten mehr: „Horch! ein Harfenton“:

più mosso.

„Er ist's!“ wie im Mörike-Schumann-Liede. Die zweite Strophe, schneller als die erste, weist eine durchaus neue Gestaltung auf; auch hier wieder reizvoller Wechsel von Dur („Die Welt wird schöner mit jedem Tag“) und Moll („Man weiß nicht, was noch werden mag“). Der Harfenklang tritt nicht mehr hervor und durfte es auch nicht. In einer Koda spricht der Tondichter in gütigem, hoffnungsfreudigem Zureden; wir verzeihen ihm die subjektive Änderung der Dichterworte: „Mein armes Herz, vergiß der Qual“ von Herzen; mit ihnen, nicht wie bei Schubert mit: „Nun muß sich alles wenden“, endet das Werk im Pianissimo.

d) Quartette.

38. Die Bäume rauschen im Walde (XXXV, 1).
39. Nachtgesang (XXXV, 2).
40. Verstummt sind der Vögel Gesänge (XXXV, 3).

Das schöne Waldlied von Ludwig Bechstein (38) tritt uns durchweg im tiefsten Pianissimo entgegen und zeigt ein selbst für uns durch Wagner Geschulte charakteristisches Motiv des „Waldwebens“:

sempre pp e legato usw.

Dieses Thema setzt in keinem Takte des ziemlich ausgedehnten Gesanges aus, bewegt sich aber — zum Unterschiede von Wagners ganz ähnlichem Thema — nur in der tiefen Tonlage. Die harmonische Kunst des Stückes ist, wenn auch nicht mit dem großen Meister vergleichbar, durchaus nicht gering anzuschlagen; doch bleibt für mich in der Hauptsache die Kühnheit bedeutungsvoll, daß ein bestimmter Naturvorgang von dem Komponisten, ohne die Gefahr der Ermüdung zu befürchten, in dieser einförmig erscheinenden, durchaus aber richtigen Weise durchgeführt wird. Der „Nachtgesang“ (39) ist ein ganz vortrefflich gearbeitetes Ständchen, mit einer den Zitherklang nachahmenden Begleitung, wie wir es von dem andern unvergleichlichen „Franz“ kennen; der bei dem dreimaligen Kehrreim „Gute Nacht“ zunächst zweimal plötzlich hereinbrechende Dur-Klang (in der ersten Strophe Es-, in der zweiten C dur) nach vorherigem a moll wirkt überraschend und anmutig, die dritte, ganz verhallende Strophe läßt die Mollweise ganz bestehen. Mit dem dritten Stücke (40) kann ich mich nicht befreunden, weil es oberflächlich gearbeitet ist und über gewisse typische Wendungen nicht hinausgeht.

c) Chöre.

41. Flug der Liebe (I, Ia). Der kleine, volkstümliche Chorgesang des 18jährigen Studenten Pocci ist durch den frühen Versuch, den Gesang bei der Kommerstafel auf ein höheres Niveau zu heben, bemerkenswert. Er möge, statt aller Auseinandersetzungen und als Gegenstück der in den Kommersbüchern figurierenden „Volksweise", aus langem Schlummer erweckt und ganz hierher gesetzt werden:

Allegretto.

Wenn ich ein Vög - lein wär, und auch zwei Flüg - lein hätt, flög ich zu
Dir! flög ich zu Dir! Weil's a - ber nit kann seyn, weil's a - ber
nit kann seyn, bleib ich all - hier! bleib ich all - hier.

Vielleicht bürgert sich die schlichte, anmutige Weise neben der bekannten ein; sie verdient es. Der erste Druck (I) weist eine Klavierbegleitung auf.

42. Abschied vom Herbste (III). Zu diesem kurzen Chorgesang hat Pocci eine ausführliche Vortragsbezeichnung gegeben: „Sehnsuchtsvoll mit immer steigendem Affekte, muß der 12. und 13. Takt sehr merklich cresc. und schneller wachsend vorgetragen werden. Nach der Fermate tritt die gemüthliche Ruhe wieder ein, bis zu: ‚Der Süden winkt!' Die letzten vier Takte mit aller Kraft und weniger langsam." Im C dur zeigt sich uns das Stück kraftvoll-entschlossen und bei allem Ernste voll verhaltener Freude, das Land der Sehnsucht — den Süden — zu schauen.

43. Im Frühling (VI, 1).
44. Einsam in der Mond-Nacht (VI, 3).
45. In die Ferne (VI. 4).
46. Nachts beim Springquell (VI, 5).
47. Trinkspruch (VI, 6).

Äußerlich wie innerlich gehört der „Frühlingsgruß" (VI), wohl das seltenste Poccianum, zu des Künstlers besten Darbietungen. Die Titelzeichnung ist mit ganz besondrer Sorgfalt und Liebe behandelt. Aber auch die Tondichtungen lassen zum größten Teil ein beachtenswertes Streben nach Gediegenheit und Vervollkommnung deutlichst erkennen. Melodik stand ja unserm Pocci stets reichlich zu Gebote, und so schwelgt er zunächst im „Frühling" (43), einem Widmungsgedicht allgemeinen Inhalts, förmlich in Melodie. Fromm und doch kraftbewußt tritt uns „Einsam in der Mond-Nacht" (44) entgegen; schmerzlich-zagende Akzente werden nicht vermißt. Die H dur-Tonart von „In die Ferne" (45) zaubert uns ein Chopinsches Notturno hervor. „Nachts beim Springquell" (46) ist das bedeutendste Stück des Zyklus; die Deklamation charakteristisch und dem flüchtig vorbeihuschenden Nachtbild durchaus angemessen. Der „Trinkspruch" (47) ist kein gewöhnlicher Zechgesang lustig-jovialer Art, sondern weist neben heiteren

Momenten doch eine ernste Stimmung auf, die sich bisweilen zu einer kecken Wildheit steigert. Ein kurzer Mollmittelsatz ist zwischen das Dur des Anfangs und Schlusses ziemlich unvermittelt eingeschaltet und gibt dem Gesange das herbe Gepräge. (Die zweite Nummer des Zyklus, die gänzlich aus dem Rahmen der übrigen Stücke fällt, findet als Nr. 103 Erwähnung.)

48. An unsern lieben Heinrich Hofstaedter (VIII) wendet sich der Chor der Freunde zu ernstem, ergreifenden Abschiedsgruß. Wie aus dem weichen E dur im Mittelsatz herbere Klänge hervortreten, um dann zu entweichen und gegen den Schluß hin noch einmal aufzutauchen, das ist schön und wirksam erdacht.

49. [Ritterlied] (XI, 2). Das erste der zahlreichen Jagdlieder Poccis, die uns bald beschäftigen werden. Der Dichter schreibt eine „rasche, muthige Weise" vor. Ein Instrumentalvorspiel von zwei Hörnern im „muthigen" D dur eröffnet; der Gesang selbst zeigt alle Vorzüge der Harmonik und Technik, die wir schon bei Nr. 12 (XI, 1) gerühmt haben. Fünfmal, immer leiser in der Ferne verhallend, wird die letzte Verszeile wiederholt, und ein dem Vorspiel gleichendes Nachspiel beschließt. Während des Gesanges schweigen die Instrumente.

50. Lied zum Maywein (XV). Kurzes, fröhliches Trinklied in Heinrich Marschners Art. Der Chor umschließt ein kleines Soloquartett.

51. Rundgesang (XX, 3). Ungemein lustiges Lied, vom Dichter „Trinklied für Geschäftsmänner" überschrieben, in dem „Ich" ziemlich staatsgefährliche Äußerungen tut, die dann vom Chor bald „einräumend", bald „billigend", bald „jauchzend", endlich „erbittert" spezialisiert werden. Erklärungen wie:

Man kann vor Obern und Gestrengen
Leicht durch ein Nadelöhr sich zwängen

oder:

Man kann mit halbem Schädel leben
Und doch dem Staatsdienst sich ergeben

mußte den späteren Schöpfer des berühmten „Staatshämorrhidarius" in den „Fliegenden Blättern" ganz besonders zur Komposition reizen. Zwar läßt Pocci, um einen „Rundgesang" zu formieren, das „Ich" bereits die Worte vorsagen, die eigentlich nur der Chor bringen soll; doch wird durch Takt- und Tempoänderung diesem seine besondre Stellung eingeräumt.

52. Lied des Mäßigkeitsvereins (XXVI) nennt sich ein froher Gesang zur Verherrlichung der verschiedenen Weine, mit sehr originellem Wechsel von Solo und Chor, welch letzterer zunächst schelmisch und verstohlen hereinruft, dann aber höchst energisch und laut sein Recht wahrt. Spielte bei den Studenten infolge perpetuierlichen Geldmangels das Bier nicht eine so große Rolle, so würde ich das Lied zur Aufnahme ins Kommersbuch vorschlagen!

53. Sanct Hubertus (XXVIII, 1) = Hubertuslied (XI, 1. Teil 8)
54. Verlornes Kränzlein (XXVIII, 2).
55. Scheibenschützenlied (XXV, XXVIII, 3).
56. Die Hexen (XXVIII, 4).
57. Jagd und Birsch (XXVIII, 5).
58. Auf der Rast (XXIX).
59. Schützenleben (XXX).
60. Boarisch' Schützenlied (XXXI).

Wir stellen die acht Original-Jägerlieder Poccis zusammen; Nr. 53—57 sind in den 1843 veröffentlichten „Alte und neue Jägerlieder" (XXVIII) enthalten; Nr. 47 war schon vorher als „Kinderlegende" 1835 im „Festkalender" (Teil 1, H. 4) erschienen und wird im zweiten Hauptstück seine Besprechung finden. Nr. 55 ist zuerst als einzelnes lithographiertes Blatt (XXV) erschienen. Das Kompositionsjahr von Nr. 58 bis 60 ist, wie aus dem bibliographischen Teil hervorgeht, nicht mit Sicherheit zu bestimmen; wir verlegen es in das „Hauptjägerjahr" Poccis (1843). Da die „Jägerlieder" lediglich zum Gebrauch als Taschenliederbuch bestimmt waren und man bei den schwitzenden Nimroden unmöglich harmonische Kräfte voraussetzen kann, sind die Nummern 53—57 bedauerlicherweise meist einstimmig gesetzt. Das „Verlorene Kränzlein" (54) läßt besonders schmerzlich den Mangel der Harmonisierung vermissen; Pocci hat zu dem ergreifenden Volkslied:

> Es wollt ein Jäger jagen
> Ein Hirschlein oder ein Reh,

dem einzigen ernsten der ganzen Sammlung, eine neue schöne Weise erfunden. Das „Scheibenschützenlied" (55) muß nach dem oben erwähnten Einzeldruck schnell beliebt geworden sein. Der prächtige, urwüchsig-frische Gesang ist von dem Dichter (Kobell) 1860 in seine Sammlung „Oberbayerische Lieder mit ihren Singweisen" als Nr. 51 (S. 88) in der von Pocci zweistimmig gesetzten Form unverändert aufgenommen worden. Das lustigste Stück sind unbedingt „Die Hexen" (56), an köstlichem Humor dem Beethovenschen und Loeweschen „Urian" unbedingt gleichkommend. Ein reizendes Bild (eine auf einem Baumstumpf sitzende geradezu greuliche Hexe mit drei Giftpilzen als Sinnbild) verspottet trefflich die sprichwörtlich gewordenen Jägerlügen. „Jagd und Birsch" (57) fröhlich und zweckentsprechend. Nr. 58 bis 60 (von Kobell gedichtet) sind zwei-, drei- und vierstimmig mit Begleitung von Schützenhörnern trefflich komponiert; Nr. 28 ist unter der Überschrift „Schützen-Rast" in den „Oberbayerischen Liedern" (Nr. 22, S. 41) neu gedruckt.

61. Des Reiters Rosse (XXXII). Humoristisches Weinlied von Kobell, in dem die verschiedenen Weine mit verschiedenen Pferderassen verglichen, aber auch das Bier und sogar das bei jedem echten Bayer als Brechmittel wirkende Zuckerwasser nach Gebühr gewürdigt werden. Natürlich läßt der Tondichter seinem Humor die Zügel schießen; zwei Chöre wechseln zunächst miteinander ab, um sich im Kehrreim als Tutti jubelnd zu vereinigen.

62. Old Englands Nagelfest (XXXIV). Als Hauskomponist der lustigen Münchener Gesellschaft „Old England" hatte Pocci die Aufgabe, das Lied für die feierliche Aufnahme neuer Mitglieder zu komponieren. Silbernagel, Hammer und Wappenschild werden zur Belehnung des Neophyten herbeigeschafft. Ein ganz reizender Wechselgesang zwischen Baßsolo (Herold) und Chor (Anglia), in welchem sich die c moll-Würde des Solisten in köstlichen Gegensatz zu der G dur-Lustigkeit des Chores setzt. Als dem Herold auf seine letzte Frage „Was will Old England noch von mir" von den Zechbrüdern „Jetzt gieb uns wieder gutes Bier" geantwortet wird, da ist es um den Ernst des ersteren geschehen, und er stimmt nolens volens in den Schlußjubelchor ein.

Zweites Hauptstück: Für die Kleinen.

A. Instrumentalwerke.

a) Für Klavier.

63. Fürs Klavier (XII, 2. Teil, 5).
64. Ländler (XII, 3. Teil, 5).
65. Die Jagd (XVI, 1).
66. Die Kirche (XVI, 2).
65. Bauern-Tanz (XVI, 3).
68. Nachtmusik (XVI, 4).
69. Turnier (XVI, 5).
70. Die Wasserfahrt (XVI, 6).
71. Trauermarsch zu des Vögleins Begräbniß (XXIV, 1. Band, 2).
72. Des lustigen Spielmanns Leibtänzel (XXIV, 1. Band, 4).

b) Für „Blasinstrumente".

73. Soldatenmarsch (XXIV, 2. Band, 3).
74. [Morgenlied] (XLI, 1).

Aus dem Dutzend wäre ein allerliebstes „Album für die Jugend" zusammenzustellen, in welchem Nr. 73 und 74 allerdings nur als scherzhafter Anfang zu gelten hätten; denn unter den Kindern meiner Bekanntschaft wenigstens ist kein einziges, welches Flöte mit solcher Virtuosität bliese, um den kleinen „Soldatenmarsch" (73) mit seinen richtig gehenden Akkorden zu bewältigen; gar zwei kleine Flötenbläser aufzutreiben, dürfte noch größeren Schwierigkeiten begegnen. Auch kindliche Waldhornisten, wie sie das „Morgenlied" (74) erfordert, sind dünn gesät; das betreffende kleine Stücklein findet sich in einem reizenden Schattenspiel als musikalisches Intermezzo:

> Am Häuslein, geschmückt mit Hirschgeweihn
> (Es wird des Försters Wohnung seyn)
> Ertönet Hörner Melodei
> Als Morgenlied, das blasen zwei.
> Gar lieblich schwebt am Waldeshang
> Weit übers Feld der sanfte Klang.

Die andern zehn kann man in die Gruppen „Ernste und heitre Bilder" und „Kleine Tänzchen" einteilen. Es sind sämtlich ungemein melodiöse, kindlicher Fassungskraft angemessene und bis auf Nr. 72, das schon eine gewisse Fertigkeit erfordert, ganz leichte, durchaus aber nicht unbedeutende Stücke. Während sich an Schumanns „Kinderszenen" und „Album für die Jugend" eigentlich kein Kind wagen darf — wenn es dennoch (besonders mit der „Träumerei") geschieht, so ist ein katastrophales, steinerweichendes Fiasko die gewöhnliche Folge —, sind Poccis Miniaturen wirkliche Kinderstücke. Die „ernsten und heitren Bilder" hebt ein inniges kleines „Andante" (63) an, das sich unser Tondichter, wie aus der umrahmenden Arabeske hervorgeht, von zwei pausbackigen Engelchen ausgeführt denkt. „Die Jagd" (65) beginnt mit zwei sich antwortenden Waldhornrufen und schmettert dann ganz lustig daher, um im *pp* zu vertönen. Andachtsvoll und choralartig

von einem Engel auf der Orgel gespielt, mit einem alten Klausner als Zuhörer, tritt uns die Weise der „Kirche“ (66) entgegen. Reizend ist die „Nachtmusik“ (68). Ein Ritter im Federbarett, bewacht von einem fackeltragenden Pagen, präludiert zunächst vier Takte in a moll auf seiner Zither, um das Burgfräulein auf den Söller zu locken, was auch wirklich geschieht; dann hebt ein lieblich-süßer A dur-Gesang an, bei dem der entsetzlich krummnasige Halbmond vergnüglich schmunzelt und auch Eule und Fledermaus ihren huschenden Flug unterbrechen; ein dem Vorspiel analoges Nachspiel endigt. Zwei geharnischte Ritter, mit herabgelassenem Helmvisier, stoßen im „Turnier“ (69) unter den Klängen eines feurigen Marsches aufeinander. Bei der „Wasserfahrt“ (70) bläßt ein Jüngling zwei hübschen Mädchen und dem aufmerksam lauschenden Bootsmann eine lockende Waldhornweise vor, während das bekannte Poccische Wogenmotiv:

unermüdlich begleitet. Ganz entzückend und auch Erwachsene rührend ist endlich der „Trauermarsch zu des Vögleins Begräbniß“ (71). Pocci hat zunächst das liebe Bechsteinsche Gedicht durch eine Randzeichnung verschönt: oben die kleine Eigentümerin des toten Vögleins, traurig das Köpfchen auf die Hand gestützt, vor dem leeren Käfig sitzend; unten die Feierlichkeit, ein Zug von fünf Kindern. Ein Hosenmatz mit einem Papierhelm trägt ein aus zwei dünnen Ästen gefertigtes Kreuz voran; die Leichenträger, ein Mädel und ein Junge vom Dackel begleitet, den kleinen Toten auf der Stange tragend, folgen; die nächsten Leidtragenden fehlen nicht; das kleine Mädchen vergräbt, bitterlich weinend, das Gesicht in der Schürze. Das ernste a moll-Märschchen besteht aus zwei Teilen von je acht Takten. „Des lustigen Spielmanns Leibtänzel“ (72) ist ein Gegenstück zu dem vorigen; mit seinem fast dämonischen Thema:

tr tr

gibt er die musikalische Illustration zu Justinus Kerners schaurig-lustigem „Spielmann von Weinsberg“, der seiner eignen Bahre als „Luftgebild“ folgt und sich selbst, während die Kirchenglocken dumpf läuten, ein lustiges Grablied geigt. — Welchem der beiden „kleinen Tänzchen“ man den Vorzug geben soll, ist schwer zu entscheiden. Der „Ländler“ (64) wird, dem Bilde nach, von drei geradezu konfisziert aussehenden Dorfmusikanten, einem Geiger, einem Trompeter und einem Klarinettisten, gespielt, wobei nur zu verwundern ist, daß die Instrumente der Ausführenden so weich-melodische Klänge hervorzubringen in der Lage sind. Der „Bauerntanz“ (67) endlich, den Pocci später unverändert in seinen gemeinschaftlich mit G. Scherer herausgegebenen „Osterhas“ (Nördlingen 1850) aufgenommen hat, stampft ganz köstlich einher und steht — wahrscheinlich als Huldigung für seinen großen Vorgänger in der „Pastorale“ — in F dur.

B. Kinderlieder.

Hier eine Einteilung in ein- und mehrstimmige Gesänge vorzunehmen, wäre zwecklos und würde das Charakteristische von Poccis Schöpfungen auf diesem Gebiete nicht zur Geltung bringen. Wir haben im ersten Hauptstück nur eine einzige, als „geistlich" zu bezeichnende Komposition (12) kennen gelernt; jetzt — im zweiten — halten sich „geistliche" und „weltliche" Lieder (Poccis eigene Bezeichnung im „Fest-Kalender") ungefähr die Wage. Von welchem Standpunkt wir Poccis „geistliche" Tondichtungen zu betrachten haben, ist klar: nur der Kinderwelt gegenüber fühlte er sich gedrungen, von seinem eignen kindlichen, schlichten religiösen Gefühl Mitteilung zu machen.

a) Geistlich.

Von der Mutter Gottes und ihrem heiligen Sohne.

75. Ave Maria (XII, 1. Teil, 7).
76. Ave Maria (XVIII, 5).
77. Wallfahrtslied (XXIV, 1. Band, 3).
78. O Jesulein (XL, 5).
79. Lied der Hirten an der Krippe (XXIV, 2. Band, 4).
80. Krippenlied für drei Kinderstimmen (XXIV, 1. Band, 1).
81. Lied des Röschen im „Klausner" (XXXIX, 5).
82. Krippenlied (XL, 9).
83. Die Flucht nach Egypten (XXIV, 1. Band, 6).
84. Stabat Mater (XII, 2. Teil, 1).
85. An die Mutter der Barmherzigkeit (XXIV, 3. Band, 9).

Billig beginnt die liebliche Sammlung mit dem alten „englischen Gruß" (75), und wie Unzählige vor ihm, hat auch Pocci eine „Verkündigung" dazu gezeichnet. Und prachtvoll hat er den einfach-ehrwürdigen Ton der schönen Worte getroffen, so daß das Ganze wie ein schöner alter Holzschnitt anmutet. Die geschickte Harmonisierung gerade dieses Stückes läßt uns erkennen, daß Pocci seinen Bach nicht ohne Erfolg studiert hat. Ungemein innig und schön in Tönen und Worten ist auch das zweite „Ave Maria" (76). Zwei Engel, deren einer die Glocke läutet, während der andere ein Weihrauchfäßlein schwingt, schauen auf ein betendes Mädchen in friedlicher Landschaft herab; in der unteren Ecke des Bildes blicken wir in das Innere des Elternhauses und sehen die fromme Familie den Abendsegen beten. Ton, Wort und Bild sind bei all diesen schlichten Gaben nicht zu trennen. Desgleichen ist das „Wallfahrtslied" (77), mit Anklängen an eine uralte Volksmelodie und hübschem Wechsel zwischen Solo und Tutti, ein Ave Maria im höheren Sinne. In Nr. 78 werden wir nach Bethlehem geführt: drei Engel singen die einfach-rührende Melodie. Eine schöne Choralweise bringt das „Lied der Hirten an der Krippe" (79), während das reizende „Krippenlied für drei Kinderstimmen" (80) von den kleinen Kerlen schon eifriges Studium seines Kanons verlangt. Ich kann es mir nicht versagen, zur Charakteristik der Religions-Lehrmethode Poccis das Gedicht hierherzusetzen; gerade diese einfachen Worte lassen uns einen tiefen, tiefen Blick in das goldige Kinderherz des seltnen Mannes tun. Es ist in ein zweigeteiltes Bild hineingeschoben, das in seiner Ganzheit eine (offenbar von dem Zimmermann Joseph) aus Baumstämmen schnell hergestellte Hütte zeigt; der obere Teil bildet das Dach, unter

welchem ein Engelchor kauert; unten sind die in dem Gedichte genannten Personen und Tiere malerisch gruppiert:

Was ist das doch ein holdes Kind,
Das man hier in der Krippe findt?
Ach so ein süßes Kindelein,
Das muß gewiß vom Himmel seyn.
Die Frau, die bei der Krippe kniet
Und selig auf das Kindlein sieht,
Das ist Maria fromm und rein,
Ihr mag recht froh im Herzen seyn.

Der Mann, der zu der Seite steht
Und still hinauf zum Himmel fleht,
Das muß der fromme Joseph seyn,
Der thut sich auch des Kindleins freun.
Und was dort in der Ecke liegt
Und nach dem Knäblein schaut vergnügt,
Ein Öchslein und ein Eselein,
Das mögen gute Thierlein seyn.

Und was den Stall so helle macht
Und was so lieblich singt nnd lacht,
Das sind die lichten Engelein,
Die schaun zu Thor und Fenster ein.
Sei hochgelobt du dunkle Zell,
Durch dich die ganze Welt wird hell,
Klein Kindlein in Marias Schooß,
Wie bist du so unendlich groß!

Etwas Lieblicheres und Einfacheres als das sich durchaus nur in Dreiklang und Septimenakkord bewegende „Lied des Röschens“ (81) läßt sich kaum denken. Im Anfang zunächst diese Weise:

Moderato.

Was seh' ich für ein lie-bes Kind dort in dem Stalle lie-gen?

und so geht es fort bis zu dem innig-freudigen Schluß, der die erste und einzige Modulation bringt:

Das Kind-lein ruht in sü-ßem Traum usw.

Als ich das Stücklein vor längerer Zeit dem trefflichen „Papa Schmid“, dem Leiter des Münchener Marionettentheaters, vorsang, war er bis zu Tränen gerührt. Das letzte „Krippenlied“ (82) ähnelt in Stimmung und Ton dem ersten „Ave Maria“ (75). „Die Flucht nach Egypten“ (83) zeigt Carl Loewes typische Legendenform; die e moll-Tonart bringt die unruhvolle Hast der Fliehenden schön zur Geltung. In schweren, schmerzvollen Choralakkorden wird das „Stabat Mater“ (84) gesungen; wohingegen der Gesang „An die Mutter der

Barmherzigkeit" (85), die schwertdurchbohrt auf dem blumenumrankten Sockel einer Bergkapelle steht, einer leichter beschwingten, freudiger gehobenen Stimmung nicht entbehrt und als ein Zwiegesang für schon etwas sanggeübte Kinder von schöner Wirkung ist.

Festlieder.

86. Weihnacht (V, 5).
87. Weihnachtslied (XII, 1. Teil, 11).
88. Am Weihnachtsabend (XL, 12).
89. Ostern (V, 1).
90. Himmelfahrtslied (XII, 1. Teil, 3).
91. Pfingsten (V, 2).
92. Ein schönes altes Lied zu Frohnleichnam (XII, 1. Teil, 4).

„Weihnacht" (86) (vom Dichter Maßmann „Vor Weihnacht" genannt) ist ein kleines Adventlied, dessen bewegte Begleitung die Neugier der Kinder nicht übel zum Ausdruck bringt. Es tritt aber gar sehr gegen das „Weihnachtslied" (87) in den Hintergrund, das in feierlicher, fröhlicher Art und sehr melodischer Weise den seligen Jubel beglückter Kinder malt. „Am Weihnachtsabend" (88) erfordert durch die Mitwirkung der Eltern schon erheblichere Zurüstungen; sehr lieblich muß es klingen, wenn nach dem Vorgesang der „Kinder" (Sopran und Alt) die „Eltern" einfallen und die Weise — etwas variiert — wiederholen. Nur einen kleinen Haken hat die Sache: es treten zwei Männerstimmen hinzu, und die Mutter muß doch im Sopran oder Alt bleiben. So wird man einen guten Onkel (in jeder Familie gibt es wohl einen, der Tenor singt) nolens volens einladen müssen. Das Lied „Ostern" (89) ist ohne Besonderheiten und auch das „Himmelfahrtslied" (90) macht keine weiteren Ansprüche. Aber „Pfingsten" (91) ist ein frischer Waldgesang, mit hineinklingenden Jägerfanfaren, und das „Frohnleichnamslied" (92) klingt wie ein Gruß aus uralter Zeit.

Legenden.

54. Hubertuslied (XII, 1. Teil, 8).
93. Das Waldvöglein (XII, 2. Teil, 2).

Das „Hubertuslied" (54) war uns schon unter andrer Überschrift bei den „Jägerliedern" begegnet; Pocci hat es mit seiner frischen Jagdweise der Aufnahme in diese Sammlung für wert gehalten. In vier Strophen wird die bekannte Legende erzählt. „Das Waldvöglein" (93) „frei nach einem alten Volkslied" gedichtet, könnte auch zu den Marienliedern gerechnet werden. Der erzählende Ton ist ganz gut getroffen.

Von Gott, Engeln und Blumen.

94. Das Gebeth des Herrn (XXXIII).
95. Eine Frage (XII, 1. Teil, 1).
96. Gott hat Alle lieb (XXIV, 3. Band, 6.)
97. Fröhlich' Leben (XXIV, 3. Band, 8).
98. [Der beste Freund] (XL, 14).
99. Engelein (V, 9).
100. Die Primel (IV, 1).
101. Nacht-Viole (IV, 6).
102. Kinder und Blumen (XXIV, 2. Band, 1).

„Das Gebeth des Herrn“ (94) ist eine feinsinnige und geschmackvolle Ausgestaltung der Worte des „Vaterunser“, dem Kindergemüt angemessen und darum auch nicht mit dem tiefgründigen und nachdenklichen „Vater Unser“ von Peter Cornelius (Op. 2) zu vergleichen. Weit eher — auch in der anmutigen Einfachheit und Melodienführung -- gleicht es Carl Loewes frühestem Jugendwerk „Das Gebet des Herrn und die Einsetzungsworte“, welches als allererstes Werk die Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) einleitet.

Milde und väterlich wendet sich der Tondichter mit der „Frage“ (95) an das Kinderherz, um ihm die Güte und Liebe Gottes einzuprägen; eine ähnliche „Frage“ ist auch Nr. 96, doch schon erweitert und in größerem Stil. „Fröhlich' Leben“ (97) bildet gewissermaßen die letzte Blüte dieses Trifoliums, das vom Ernsten stufenweise zum Fröhlichen fortschreitet und ebenso eine Vermehrung der Stimmenzahl erkennen läßt: Nr. 95 ist ein-, Nr. 96 zwei- und Nr. 97 dreistimmig gesetzt. „Der beste Freund“ (98) ist ganz geistlich, eine neue, sehr sangbare Melodie zu einem alten Gedichte. Beim „Engelein“ (99) merkt man deutlich den Unterschied zwischen dem berufenen und unberufenen Kinderdichter; was der von Heine weidlich verspottete Maßmann hier zutage fördert, ist von der echten Kinderpoesie Poccis himmelweit entfernt. Dagegen ist des letzteren Komposition, wenn auch kindlich und einfach, in jeder Beziehung trefflich und von tiefer Empfindung; sie wäre noch besser geworden, wenn der Tondichter nicht an eine Wortspielerei sich hätte binden müssen, der wohl ein Rückert, nimmermehr aber ein Maßmann gewachsen war. „Die Primel“ (100), auch „Schlüsselblume“ genannt, wendet sich sprechend an das Kind: es soll rein und fromm sein, wie sie, dann erschließt sie ihm den Himmel; legendäre Stimmung, gegen den Schluß hin choralmäßige Wendung. Bei der „Nacht-Viole“ (101) aber hat das Allegretto von Beethovens Siebenter Modell gestanden:

pp
In stil- ler Nacht bei Ster- nen - pracht

Diese Huldigung an den Größten werden wir Pocci freudig und gern verzeihen. Das durchweg *pp* erklingende Nachtbild wird nur zum Beginn der zweiten Strophe, wo die Blume zur nächtlichen Verehrung Gottes auffordert, laut und psalmodierend. Lieblich und innig schließt „Kinder und Blumen“ (102) diese Gruppe ab.

Schlaflieder.

103. Abendlied (VI, 2).
104. Abend-Lied (XII, 1. Teil, 5).
105. Das Gewitter (XII, 1. Teil, 9).
106. Abendlied (XII, 2. Teil, 6).
107. Abendlied (XII, 3. Teil, 4).
108. Sternennacht (XVII, 6).
109. Abends (XXIV, 3. Band, 7).

Das „Abendlied" (103) ist ein Monstrum unter den „Kinderliedern", zu denen es seinem Texte nach unbedingt gezählt werden muß. Es ist unbegreiflich, wie Pocci das allbekannte Kindergebet „Müde bin ich, geh zur Ruh" usw., das ja schon dreijährige Babys mit Inbrunst deklamieren, für einen Chor von Männerstimmen hat komponieren können! Gleichsam als Strafe für diese Geschmacklosigkeit ist dem Tondichter denn auch die Muse der Melodie ferngeblieben. Jedes der übrigen vier Abendlieder (104, 106, 107, 109) jedoch, so gleichartig sie auch in der Stimmung sind, hat dichterisch und musikalisch seinen eigenen Charakter. Sanftheit und Melodienreichtum zeichnet sie alle aus; während aber Nr. 104 und 106 ihrer Begleitung nach als idyllische Naturbilder zu bezeichnen wären, tritt uns Nr. 107 als ein kräftiges Stücklein, von hohem Gottvertrauen, entgegen. Ich konnte nicht ermitteln, ob die Dichtung ein altes geistliches Lied ist oder von Pocci selbst stammt; ist das letztere der Fall, so hat Pocci den alten Kirchenton jedenfalls auf das glücklichste getroffen. Das heroische D dur ist der Stimmung des Ganzen zwar sehr angemessen:

Der Tag hat sei- nen Schmuck auf heu- te weg- ge- than, es zie- het nun die

Nacht die dunk- len Klei- der an

bietet aber durch seine hohe Tonlage den Kinderkehlen Schwierigkeiten und müßte nach B dur transponiert werden. Nr. 109 ist ein einfaches, zweistimmiges Volksliedchen ohne Begleitung. „Das Gewitter" (105) wird wie Webers Wiegenlied, dem es überhaupt ähnelt, von der Mutter gesungen. — Ein interessantes, viermal in acht Takten wiederkehrendes Baßmotiv:

während die Oberstimme sich durchweg in Sechzehntelakkorden bewegt, weist „Sternennacht" (108) auf; es gibt dem Stücke einen feierlichen, mystischen Ton.

Vom Tode.

110. Die Glocke (XXIV, 2. Band, 6).
111. Der Schnitter Tod (XL, 13).

Mit erhobenen Händen ziehen Pilger dem stillen Kloster zu, dessen „Glocke“ (110) sie zu brünstigem Gebete ruft. Ganz seltsam schwebend, bald in der Tonika, bald in der Dominante, wie das berühmte Memento mori in Beethovens drittem Gellert-Liede, tönt sie zu dem schlichten, rührenden Gesang der beiden Kinderstimmen. Der herbe Trotz des berühmten Volksliedes vom „Schnitter Tod“ (111) hat ja viele Tondichter zu Neuschöpfungen des alten Gesanges veranlaßt; unisono von unschuldigen Kindern gesungen, vielleicht am Grabe eines Schulgenossen, denke ich mir Poccis scharf rhythmisierte Weise (in den „alten und neuen Kinderliedern“ enthalten) von erschütternder Wirkung.

b) Weltlich.

Schlaflieder.

112. Schlummerlied (XXI, 2).
113. Wiegenlied (XXIV, 1. Band, 7) = Wie gedacht so geschehen (XL, 19).

Das „Schlummerlied“ (112) ist ein ganz einfaches Strophenlied ohne Besonderheiten, mit leise wiegender, lullender Begleitung und einer absichtlich auf den geringst möglichen Grad beschränkten Modulation, derart, daß nur einmal in zehn Takten ein # erforderlich ist. Wiewohl das „Wiegenlied“ und „Wie gedacht so geschehen“ (113) sich nicht nur in der Überschrift, sondern ziemlich wesentlich in der musikalschen Ausführung unterscheiden, so fasse ich sie doch, da dasselbe Thema zugrunde liegt, in einer Nummer zusammen. Das erste ist mit sehr niedlicher, teilweise sogar tonmalerischer Begleitung gesetzt, und demnach wäre es als Sololied der Mutter gedacht; das letztere, jeglicher Begleitung und Harmonisierung entbehrend, fällt dem Kinderchor zu. Es ist in dieser Form volkstümlich geworden und in Böhmes Sammlung aufgenommen.

Blumen und Vögel.

114. Die Nelke (IV, 2).
115. Rose und Lilie (IV, 3).
116. Schneeglöckchen (IV, 4).
117. Vergißmeinnicht an der Quelle (IV, 5).
118. Vergißmeinnicht (V, 5).
119. Chor der singenden Blumen (XXXIX, 6).
120. Vöglein, Blümlein und Wässerlein (XXIV, 3. Band, 5).
121. Grüß dich Gott mein liebes Regerl (XXIV, 3. Band, 1).
122. Von der Wachtel (XL, 2).
123. Vom Käuzlein (XL, 3).
124. Des Vogels Freude (XL, 6).

Bei der „Nelke“ (114), einem kurzen, sanften Liedchen, dessen Fehlen für die Beurteilung Poccis als Musiker übrigens nicht weiter ins Gewicht fallen würde, kann man zweifelhaft sein, ob man es unter die geistlichen oder weltlichen Stücke zu stellen hat; ich habe mich für das letztere entschieden. An einzelnen Stellen weist die Begleitung eine selbständige Melodieführung auf. „Rose und Lilie“ (115) hat bei aller Kürze eine kleine Vorgeschichte, die in der ersten Strophe erzählt wird: ein „Haidenröslein“ stach den Knaben, und dieser wendet sich nun zur sinnigen, milden Lilie. Die ziemlich lebhafte Weise und häufige Modulation eignet sich wohl für die

erste Strophe, scheint mir jedoch für die beiden andern verfehlt zu sein. „Schneeglöckchen“ (116) und „Vergißmeinnicht an der Quelle“ (117) aber sind zwei reizende Stücklein, mit hübscher Tonmalerei auf kleinem Raume; das leise Läuten in Nr. 116 zeigt sich verschieden, bald im Diskant, bald im Baß der Begleitung; und Nr. 117 bringt ein wie Quellengemurmel anmutendes Thema in fast ständigem Verweilen der Grundtonart (C dur) 27 Takte hindurch; nur der Mittelsatz bewegt sich in a moll. Nr. 118, auch ein „Vergißmeinnicht“, tritt uns langsamer, halb geistlich, entgegen. Zweistimmig ist der „Chor der singenden Blumen“ (119), ein ganz allerliebstes Stückchen aus dem kleinen Kinderdrama „Die Blumen. Ein Frühlingstraum“ (XXXIX). Diese Blumen sind Kinder, „mit Blumenscheinen zwischen den gemalten Blumen aus den Sträuchern hervorguckend“. Treffend ist das „kling klang sing sang“ wiedergegeben; und ein origineller Orgelpunkt, zuerst 10 Takte in der Dominante, dann 18 Takte in der Tonika, verleiht dem Stücke einen eignen, wunderlichen Reiz. Ein inniges Volkslied ist Nr. 120, ein lustiges Schnadahüpfl Nr. 121, beide zweistimmig in G dur stehend, das erste mit, das zweite ohne Begleitung. Daß in Nr. 122 der Wachtelschlag, in Nr. 123 der klagende Ruf des Käuzleins angemessen wiedergegeben ist, versteht sich von selbst. „Des Vogels Freude“ (127) aber ist ein höchsten Ansprüchen genügendes Jubellied von hinreißendem Schwunge:

In blauer Luft, ü=ber Berg und Kluft, läßt du lu=stig dein Lied er=klin=gen

das bei seiner Einfachheit und leichten Ausführbarkeit ein besonderes Lieblingsstück der Kinder werden müßte.

Natur und Wanderschaft.

125. In den Wald! (V, 3).
126. Wandern (V, 6).
127. Wanderlied (V, 8).
128. Hirten=Lied (XII, 1. Teil, 6) = Auf Bergen (XL, 1).
129. Kinder=Lied (XII, 1. Teil, 10).
130. Tyrolerlied (XII, 2. Teil, 4).
131. Morgenlied (XII, 3. Teil, 3).
132. Fischerknabe Morgens (XVIII, 1).
133. Gebirgslust (XVIII, 2).
134. Mäherknabe Mittags (XVIII, 3).
135. Wasserfall und See (XVIII, 4).
136. Frühlingslied an die Frau Nachtigall (XXIV, 1. Band, 9).
137. Mailied (XXIV, 2. Band, 5).

Von lustigen Jagdfanfaren begleitet, geht es zweistimmig „In den Wald“ (125); als niedlichen Walzer, keck und fröhlich, hören wir das „Wandern“ (126). Sehr hübsch machen sich im „Wanderlied“ (127) die kleinen Imitationen der Singstimme durch die Begleitung, die ein Echo andeuten. Nr. 128 mit seiner frischen, urwüchsigen Melodik verdiente wie Nr. 124 durchaus allgemein bekannt zu werden; das „Kinder=Lied“ (129) ähnelt beiden und verfügt sogar über eine Klavierbegleitung. Beim „Tyrolerlied“ (130) hat Pocci wieder

nicht die Leistungsfähigkeit der Kinderkehlen berücksichtigt; um eine Terz tiefer transponiert, liegt es reichlich hoch. Mit seinem unverwüstlichen Frohsinn wird es sich schnell einbürgern. Das dreistimmige „Morgenlied“ (131) aber ist sicherlich nicht von den drei Knirpsen, die es als Vignette schmücken, auszuführen; es verlangt gut sitzende Stimmen und vor allem einen veritablen Kontraalt, der in allen Sätteln gerecht sein muß; die technische Arbeit ist tadelfrei. Ohne sich zu wiederholen, bringt Pocci im „Fischerknabe“ (132) wieder sein Wellenmotiv zur Geltung; die 18 Takte des Liedchens, das übrigens mit Loewes „Fischer“ eine nicht geringe Ähnlichkeit hat, bewegen sich ausschließlich im Dreiklang und Septimenakkord von A dur. Nichts Neues zeigt das Jagdmotiv der „Gebirgslust“ (133), und auch der „Mäherknabe“ (134) ist durchaus nur ein simples Trällerliedchen; „Wasserfall und See“ (135) jedoch mit seinen verschiedenartigen Bässen:

die das chromatische Element mit einer gewissen Hartnäckigkeit festhalten und im weiteren Verlaufe auch in die Oberstimme treten lassen, wirkt durch den Gegensatz der lieblichen Gesangsmelodie und der murmelnden, rauschenden Begleitung schön und bedeutend. Und niemand, weder groß noch klein, wird sich dem Zauber des von Ernst Moritz Arndt gedichteten „Frühlingslied an die Frau Nachtigall“ (136) entziehen können; der Gesang der Vögel, das Musizieren der Menschen und endlich das persönliche Eingreifen der heiligen Cäcilia konnten gar nicht besser und dabei der kindlichen Fassungskraft angemessener geschildert werden, wie es Pocci hier getan. Das zweistimmige „Mailied“ (137) bildet einen bescheidenen, zum Herzen sprechenden Schluß dieser Kinder-„Pastorale“.

Ernst und Scherz.

138. Der blinde Bettler (XXIV, 2. Band, 2).
139. Was möcht' ich sein? (XL, 8).
140. Der kleine Knabe (V, 7).
141. Des Spielmanns Hopsasa (XXIV, 1. Band, 8).
142. Da drob'n auf'm Bergl (XXIV, 3. Band, 2).
143. Drei Blümeln im Garten (XXIV, 3. Band, 3).
144. Mein Hans is a Jäger (XXIV, 3. Band, 4).
145. Lied der Handwerksburschen (XLI, 3).
146. Lied der Juden (XLI, 4).
147. Des Sultans Schlummerlied (XLI, 5).
148. Schullied (XII, 3. Theil, 1) = Die fleißigen Kinder (XL, 9).
149. Lied der Kinder zur Herbstreise (XXIV, 1. Band, 5).
150. Schullied (XLI, 2).

Bisher ungewohnte Töne schlägt Pocci in „Der blinde Bettler“ (138) an. Er ist sich der Notwendigkeit wohl bewußt, im Kindergemüt zeitig genug den Sinn für die Mildtätigkeit und Barmherzigkeit zu wecken. Viele seiner Erzählungen und Gedichte zielen darauf hin; unter den im Vergleich zu den Dichtungen karg bemessenen Musikstücken findet sich nur dies eine. Mit seiner ergreifenden, schmerzvollen Melodie und eigenartigen Deklamation wirkt es so nachdrücklich auf das Kinder-

herz, daß er sich ein zweites ähnliches füglich ersparen konnte. Die Überleitung zum Scherz bildet das sanft-sehnsüchtige „Was möcht' ich sein?" (139); mit dem tapfern Marschrhythmus von Nr. 140 befindet sich Pocci wieder in seinem eigentlichen Elemente und läßt zur Unterstützung des kleinen Solosängers in Nr. 141 einen Chor mitwirken. Nr. 142, 143 und 144 sind kleine Schnadahüpfl, wie sie Pocci im Verein mit Kobell 1845 in größerer Zahl für Große herausgab. Da es nicht möglich ist, die überwältigend komische Figur des Jägers mit seinem schwermütigen Dackel und den Freudentanz der für ihr Leben unbesorgten Hasen in Nr. 144 mit Worten wiederzugeben, so sei wenigstens die in infinitum zu wiederholende Melodie verzeichnet:

Mein Hans ist a Jä - ger, a - ber gar ein ver - dreh - ter!

Hat a nigl nagl neu - e Büchs, a - ber tref - fen thut er nix.

Die drei Kleinigkeiten Nr. 145, 146, 147 sind in dem schon bei Nr. 74 zitierten „neuen Schattenspiel" enthalten und werden bei einer Aufführung des köstlichen Stückes ihre Wirkung auf die Kinder nicht verfehlen, zumal da in „Des Sultans Schlummerlied" (147) noch ein Glockenspiel ertönt. Was endlich die drei Schullieder (148, 149, 150) anlangt, so geloben zwar „Die fleißigen Kinder" (148) in emsig-plappernder Weise, recht brav zu lernen, sind aber herzensfroh, wenn sie sich zur „Herbstreise" (149) rüsten können, erkennen übrigens im „Schullied" (150) aufrichtig an, daß sie manchmal faul sind, und lassen folgenden Stoßseufzer hören:

Ach du lie - ber Gott im Him - mel, wär' doch bald die Schu - le aus;

denn schon hun - gert uns ge - wal - tig und wir geh'n schach - matt nach Haus!

Ein herzzerreißendes, steinerweichendes „Nachspiel auf der Violine" wird zum „Ausdruck des Unaussprechlichen" (s. Wagner, Oper und Drama).

Monologe.

151. Lied des Jägers Grünbaum (XXXIX, 1).
152. Lied des Lieschen (XXXIX, 2).
153. Lied des Waldvogel (XXXIX, 3).
154. Lied des Jackel im Klausner (XXXIX, 4).

155. Lied des Gärtners Brummtopf (XXXIX, 7).
156. Moriz. Bergknappenlied (XXXIX, 8).
157. [Liedchen des Astraleus] (XLII).

Während uns Nr. 151 und 152 Pocci von zwar schon längst bekannter (als den Komponisten eines Jäger- und Fischerliedes), aber auch anmutvoller Seite zeigen, wo zu einer zarten Melodie in dem einen hübsche Horntöne erschallen, bringt uns Nr. 153 eine geschickte Variante des Papageno-Liedes. Jackel (154) lockt in hüpfender Weise die gefiederten Sänger. Der Gärtner Brummtopf (155) ist ein Analogon des immer durstigen Kellermeisters Hans in Lortzings „Undine", und der Humor Marschnerscher Trinklieder wird hier in kleiner Form völlig erreicht. Zu origineller Tonmalerei, einem veritabeln Schmiedemotiv, kommt es im „Bergknappenlied" (156); das hämmernde Thema:

tritt in den verschiedensten Varianten hervor. Das dem „blinden Bettler" (138) in der Stimmung gleichende „Lied des Astraleus" (157) ist in dem Märchen-Kasperl-Drama „Aschenbrödel" enthalten.

Balladen.

158. Herzog Christoph's Stein (XII, 1. Theil, 2).
159. Hans Theuerlich (XII, 2. Theil, 3).
160. Schneewittchen (XII, 3. Theil, 2).
161. Vom Grafen (XL, 4).
162. Der junge Held (XL, 7).
163. Vom jungen Siegfried (XL, 10).

Manchem wird vielleicht die Überschrift für diese letzte Gruppe Poccischer Kinderlieder etwas hochfahrend erscheinen. Die Ballade muß ja als die größte Form des Liedes bezeichnet werden, als eine Dichtung, die nicht nur lyrische und epische, sondern auch schon dramatische Elemente in sich schließt, bzw. schließen kann. Auch der Meister, der den Anfang und das Ende der Geschichte der deutschen Ballade bedeutet, hat uns einige wirkliche Kinderballaden, d. h. solche, die von Kindern gesungen werden können, hinterlassen: die beiden Legenden „Jesus als Kind" und „Bethlehem", sowie die „Erdbeerliedchen" überschriebene Ballade (sämtlich in Band 1 der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe). Indem wir diese als typisch zugrunde legen, werden wir den richtigen Maßstab für die Beurteilung der Poccischen Kinderballaden finden. Allerdings ist gleich bei der ersten „Herzog Christoph's Stein" (158), einem gemischten Chor, für die tiefen Stimmen an die Mitwirkung der Lehrer gedacht; entsprechend dem Inhalt, der von den Riesenkräften des alten Bayernherzogs berichtet, ist der Charakter volkstümlich-kräftig, marschartig in C dur einherschreitend. Eine köstliche Humoreske ist „Hans Theuerlich" (159) mit seinen lustigen Reimen „neuerlich", „käuerlich", „säuerlich" usw.; die letztere Eigenschaft des Weines wird durch eine allerliebste Wiederholung im Ritardando:

ritard.

sein Wein war et - was säu - er - lich, war säu - er - lich

ordentlich bauchgrimmend zu Gemüte geführt, wobei dann noch die Begleitung das ihrige tut. Da Loewe dem sich selbst begleitenden Balladensänger (nur diesem!) eine gewisse Mimik gestattet, so wird ein geschickter und begabter Knabe mit dem Vortrag dieses Stückes Beifallsstürme bei seinen Kumpanen entfesseln, namentlich am Schlusse, wo der Wirt bei seinen Weinfälschungen dadurch ertappt wird, daß sich am Boden des Humpens drei Fischchen vorfinden. Das kurze Nachspiel jeder Strophe ist ganz loewisch. Große Kunst auf kleinem Raume entfaltet sich im „Schneewittchen" (160); die anfänglich nur in kurzen Stakkatos auftretende Begleitung wird bei den Worten:

Ein funkelnder Wagen rollt aus dem Berg,
Die Rosse wie Raben, der Kutscher ein Zwerg

plötzlich bewegt, und auch die Gesangsstimme tritt in höhere Tonlage; über dem Ganzen liegt eine geheimnisvolle Märchenstimmung. Unter der Überschrift „Vom Grafen" (161) verbirgt sich nichts Geringeres, als Goethes herrliches „Hochzeitlied". Es wird nun keinem Verständigen einfallen, hier etwa Loewes unsterbliches Werk, das bekanntlich eines der schwierigsten Vortragsstücke für Erwachsene ist, zur Vergleichung mit Poccis Kinderballade heranziehen zu wollen; letztere ist eben nur eine Märchenerzählung (bei der auch ganz richtig die letzte, nur für Große berechnete Strophe fortgelassen ist) ohne jede Begleitung, für einstimmigen Kinderchor, in dieser Form aber durchaus angemessen und wirkungsvoll. Dasselbe gilt von den beiden letzten, ebenfalls in der Überschrift veränderten Balladen Ludwig Uhlands „Der junge Held" (162) und „Vom jungen Siegfried" (163) („Das Schwert" und „Siegfrieds Schwert"). Auch in diesen einstimmigen a cappella-Gesängen ist der Balladenton und die Balladenform richtig getroffen; die Erhöhung der Tonlage in der dritten Strophe von Nr. 162 und in der dreizehnten von Nr. 163 trägt ihre Berechtigung in sich selbst.

So bleibt am Schluß unsrer Erörterungen nur der Wunsch übrig, daß Poccis Kindermusik recht bald gesammelt und der Kinderwelt, an welcher der edle Mann mit allen Fasern seines guten, liebenden Herzens hing, von neuem zugänglich gemacht werde[1]). Als sich die Kunde seines jähen Endes verbreitete, da hieß es: „Kinder, ihr habt euren besten Freund verloren." — Ihr habt ihn nicht verloren, denn in seinen Werken, die er euch hinterlassen hat, wird er fortleben als euer bester Freund.

Berlin. Leopold Hirschberg.

---

[1]) Der hier ausgesprochene Wunsch wird sich erfüllen; ich werde die Kindermusik Poccis in einer auch den verwöhntesten Bibliophilen befriedigenden Art bei Vieweg (Gr.-Lichterfelde) herausgeben.

Bücherschau[1].

Bach-Jahrbuch. 14. Jahrg. 1917. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. v. Prof. Dr. Arnold Schering. (Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. 18, 3) VII, 176 S. 8⁰. Leipzig o. J. [1918] Breitkopf & Härtel. Pappb. 4 M.

Beckmann, Gustav. Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. Leipzig (N. Simrock, G. m. b. H.), 1918. 84 S., 26 S. Notenanhang und 2 Abbildungen außer dem Text. 5 M[2]).

Dem deutschen Violinspiel, der deutschen Geigenliteratur im 17. Jahrhundert eine monographische Studie zu widmen, hat seine volle Berechtigung: denn es handelt sich da um eine Kunst, die, obwohl nicht autochthon — sie geht von dem Spiel und der Komposition italienischer, meist in Deutschland ansässiger Virtuosen und Musiker aus —, sich zu einer ganz selbständigen und eigentümlichen Blüte entwickelt hat: eine Blüte, deren größte Namen Schmeltzer, Walther und Biber sind, und die am Ende des Jahrhunderts vor dem südlichen Anhauch der reiferen italienischen Form rasch verdorrt. Diesen Entwicklungsgang hat der Verfasser sachgemäß und gründlich dargestellt. Nach einer kurzen Beschreibung der Notation der in Betracht kommenden Literatur (auch in ihr spielt die Tabulatur noch eine Rolle) geht er in einem ersten Teil seiner Darstellung auf die Anfänge der Solosonate ein, auf die Kunst der Diminution, auf die Wichtigkeit des alten, aus dem 16. Jahrhundert stammenden Instrumentalduetts als Vorläufer der Violinsonate; auf die Bedeutung der Programmusik für die Entwicklung der Geigentechnik; eine besondere Würdigung erfahren Gio. Paolo Cimas drei Sonaten von 1610, die Werke von Carlo Farina (1627), Ottavio Maria Grandi (1628) und Biagio Marini (1629); schließlich wird Marco Uccellini's Sonate als Typus der italienischen Violinkomposition dieser Frühzeit charakterisiert. — Die ersten paar Seiten dieses Abschnitts sind in Beckmanns gediegener Arbeit der schwächer gelungene Teil. Ich glaube, man löst die Frage der Entstehungsgeschichte der Solosonate am schönsten und richtigsten, wenn man sie als einen, auch später nie ganz ausgetragenen Kampf zwischen polyphoner und homophoner Gestaltung darstellt; wenn man unter ihren Ahnen zwischen der Reduktion einer Canzon da sonar und der virtuosen Improvisation über einer Stützstimme unterscheidet. Hier hätte Beckmann den Kreis der zu untersuchenden Literatur weiter ziehen, und z. B. auf die beiden Violinsonaten in Joh. Martin Caesars Musicali Melodie von 1621 eingehen können, in denen aus der kanzonartigen Gestaltung sich ganz besonders klar schon ein virtuoses Element loslöst. Ich glaube, daß man die Geschichte der Anfänge der Solosonate einzig in breiterem Zusammenhang fruchtbar darstellen kann. Die Sonate Cimas von 1610 z. B. ist keine reine Solosonate, sondern, wie die Partitur ausweist, viel eher eine konzertante Triosonate für Violine, Violone und Basso.

Der zweite Teil der Studie ist zur einen Hälfte eine sehr erfreuliche Bereicherung unserer Literaturkenntnis: wir erhalten Einblick in drei Breslauer Manuskripte, die den Lehrgang des deutschen Geigers um 1640 klar beleuchten; die Stücke Thomas Baltzer's, die Lehrwerke der Zeit (Speer, Falck, Merck); die merkwürdigen Übungsduette und Trios senza Basso von Vierdanck uud Hake, die Werke Kradenthallers, Nicolas a Kempis, J. E. Kindermanns werden knapp und gründlich behandelt. Der letzte, umfangreichste und fesselndste Abschnitt ist der Virtuosenliteratur gewidmet: Boeddecker, Sidon, Abel, Arnold, Joh. Fischer; und vor allem dem Dreigestirn Schmeltzer, Walther und Biber; dem Niedergang, dem Eindringen italienischen Einflusses bei Westhoff und Albicastro gilt der Schluß der sehr dankenswerten Studie. A. E.

Cordes, Johannes, Domvikar und Domorganist. Literarischer Ratgeber für Musikfreunde. 55 S. gr. 8⁰. Bonn 1918. Borromaeusvereinsverlag. [Durch C. Fr. Fleischer, Leipzig.] 1.60 M.

---

[1]) Die einfachen Buchtitel nennen alle seit dem 1. Juli 1918 erschienenen Werke über Musik. Die wichtigsten Erscheinungen auf musikwissenschaftlichem Gebiet seit 1914 sollen teils in Einzel-, teils n Sammelreferaten in kritischer Besprechung nachgeholt werden.

[2]) Ein Musikbeilagenband, der 12 Sonaten für Violine und Klavier und eine Solosonate aus dem 17. Jahrhundert enthalten soll, wird später veröffentlicht werden; vertreten sind Cima, Uccellini Bleyer, Boeddecker, J. Fischer, Schmeltzer, Walther, Westhoff und Albicastro.

Cordes, Johannes, Domvikar und Domorganist. Orgelbegleitung nebst 116 Vor- und Nachspielen zu den 23 Einheitsliedern der deutschen Diözesan-Gesangbücher. 3. Aufl. 36 S. Paderborn o. J. [1918], Junfermann'sche Buchh. 2.60 M.

Festschrift zum 75jähr. Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2. April 1918. 80 S. Lex. 4⁰. Leipzig 1918. C. F. W. Siegel M. 5 M.

Geiger, Ludwig, zum 70. Geburtstage. Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte. 5. VI. 1918 als Festgabe dargebracht. Hrsg. Gesellschaft für Theatergeschichte, E. V. Berlin. Red. Dr. Heinrich Stümcke. XVI, 486 S. gr. 8⁰. Berlin 1918. B. Behr's Verl. (F. Feddersen). 12 M.

Die Festschrift enthält auch einige für das musikwissenschaftliche Gebiet in Betracht kommende Beiträge. Otto Pniower teilt Berliner Briefe, „von Zelter bis Fontane", aus dem Besitz des Märkischen Museums mit, Briefwechsel Zelters mit der Mara und A. B. Marr, gut kommentiert; G. R. Kruse untersucht („Welcher Nicolai?") die Frage, wer mit dem „Allerweltsnicolai" im Brief Zelters an Goethe vom 13. September 1831 gemeint sei: nämlich Friedrich Nicolai; Gg. Droescher steuert einen trefflichen Vortrag über Chr. Willibald Gluck bei.

Heuler, Raimund. Neue Aufgaben des Gesangsunterrichts an höheren Lehranstalten, höheren Mädchenschulen und Mädchenmittelschulen des Kgr. Bayern auf Grund der Schulordnung vom 30. V. 1914, sowie der Zusatzbestimmungen zur Schulordnung der höheren Mädchenschulen vom 1. u. 9. VI. 1916. Einführ., Erläut. und method. Winke für Gesanglehrer und Gesanglehrerinnen dieser Anstalten. 65 S. gr. 8⁰. Nürnberg 1918. F. Korn. 1.90 M.

Hohn, Wilhelm. Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben. (Sammlung „Kirchenmusik" herausgegeben von Dr. K. Weinmann.) Regensburg, Fr. Pustet, 1918. 124 S. Geb. 1.20 M. Dazu: Notenbeispiele 81 S. Geh. 2 M.

Dem Vorwort entnehmen wir, daß das Büchlein der Hauptsache nach den Lehrgang des Meisters des Palestrinastiles, Mich. Haller, wiedergibt. Es ist in der Tat wie ein Auszug aus dessen Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang. Geschichtliche Darlegungen sind gemieden, wie auch solche theoretischer und ästhetischer Art, die nicht unmittelbar dem praktischen Zwecke, der Erlernung des strengen vokalen Kontrapunktes dienen. Einige hübsche neue Beobachtungen bringt die Abhandlung über Palestrinas Stimmengruppierungen (S. 81 ff.). Der milde Geist Hallers schwebt über dem Werkchen, das auch auf polemische Auseinandersetzungen mit der seit Hallers Tod an der Regensburger Kirchenmusikschule vertretenen freieren instrumental-vokalen Richtung verzichtet. Die Notenbeispiele stehen in den modernen Schlüsseln. (Dasjenige S. 49 unten muß statt des Baß- den Violinschlüssel haben.)

P. Wagner.

Koch, Max. Richard Wagner. 3. Teil 1859—1883. Mit 6 Abbildungen, 1 Unterschrift- und Briefnachbildung. XVI, 774 S. 1918. (63.—65. Band von: Geisteshelden (Führende Geister). Eine Sammlung von Biographien. Hrsg. von Ernst Hofmann.) 8⁰. Berlin, Ernst Hofmann & Co. 17.50 M; Lwbd. 22 M; Halblrbd. 25 M.

Köhler, Karl und Ludwig **Riemann**. Die Spinnstube. Liederheft. 30 schöne, leb. rhein. Volkslieder. Nach ihren Worten und Weisen aus dem Munde des Volkes gesammelt und für zweistimm. Gesang hrsg. 41 S. kl. 8⁰. Essen o. J. [1918], Fredebeul & Koenen. 25 (35). Klavierausg. 42 S. Lex. 8⁰. 1.50 (2.—) M.

La Mara (Marie Lipsius). Durch Musik und und Leben im Dienste des Ideals. Zwei Bände (I: 376 S., II: 488 S.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1917. Geb. 10 M.

Es ist die erste große Autobiographie aus dem Kreise des Musikschriftstellertums, die da vor uns liegt, und eine Frau hat sie geschrieben: woraus schon folgt, daß sie von geringerem allgemeinen als persönlichen Interesse ist. Es sind Erinnerungen aus einem langen und reichen Leben, denen offenbar unmittelbare Aufzeichnungen zugrunde liegen: ein Tagebuch, das von Überblick und Urteil des Alters mit Randglossen versehen und mit Dokumenten bereichert worden ist. Die Stellungnahme im großen zur Musik-

schreiberei, zur Musikwissenschaft ihrer Zeit, die ein Mann sich wohl nicht hätte ersparen können (und auf die wir in diesen Spalten näher hätten eingehen müssen), fehlt in diesem Tagebuch; was es sympathisch macht, ist ein echt Weibliches: die Liebe; was es auch für neue Generationen der Musikschriftsteller vorbildlich erscheinen läßt: das ist die Verbindung mit lebendiger Kunst, oder besser gesagt: mit einer lebendigen Kunstgröße. Liszt ist zeitlebens die Sonne dieses Lebens gewesen; der Verehrung für Liszt verdanken wir seine reichsten und wertvollsten Früchte; erst von dem lebendigen Meister aus hat sich La Mara auch die Vergangenheit, das „Philologische" erobert; die Stellung zu Liszt bestimmt auch so ziemlich ihr Urteil über alle übrigen musikalischen Persönlichkeiten ihrer Zeit: — derart, daß z. B. die schärfsten Urteile des ganzen Buches gerade den guten Peter Cornelius, als Musiker wie als Mensch, treffen, — der damit freilich nicht abgetan ist. Was das Buch einer neuen Generation fremd macht, als ein Dokument einer etwas entschwundenen Zeit erscheinen läßt, das ist im wesentlichen die Auffassung La Maras vom „Ideal" als Gegensatz der „nüchternen Wirklichkeit" (II, 419), das ist im äußerlichen der Stil, die falsch poetische Schreibweise, die furchtbare Manie sich „gebildet" auszudrücken (z. B. „unsere Straßen haben sich nie wieder so ausgedehnt und sympathisch gekreuzt", „ein reger Verkehr pulsiert", „ich schloß den Rosengarten in mein Herz", „Mozart der Helios der Musik"). Was ihm seinen dauernden Wert verleihen wird, das ist, außer den vielen kostbaren Briefdokumenten, der genauen Kenntnis des Lisztschen Kreises, der Leipziger Verhältnisse, die Liebenswürdigkeit und Wärme, die jede seiner Seiten ausstrahlt.

A. E.

Müller, Heinrich, Reallehrer und Hoforganist. Peter Müller, der erste hessische Seminarmusiklehrer. Ein Bild seines Lebens und Wirkens. Zum hundertjährigen Bestehen des Lehrerseminars zu Friedberg verf. und hrsg. 42 S. mit 1 Bildnis. 8⁰. Darmstadt 1917. Drucker: C. F. Winter. — Gießen, E. Roth. 1 *M*.

Musiker-Biographien. Fünfter Band: Wagner. Von Ludwig Nohl. Leipzig, Philipp Reclam jun., 1918.

Die Universalbibliothek hat von diesem Bändchen eine neue Ausgabe herausgeben lassen. Es ist ein bis zum letzten Buchstaben unveränderter Abdruck der zweiten vervollständigten Auflage, die noch Nohl selbst besorgt hat; der einzige Unterschied ist, daß das Büchlein als Doppelnummer statt 20 wie früher, jetzt 50, mit Teuerungszuschlag sogar 80 *Pf* kostet.

A. E.

Neißer, Arthur. Reclams Universalbibliothek Nr. 5985/86. Gustav Mahler. Musiker-Biogr. Mit Mahlers Bildnis. 128 S. o. J. [1918].

Raabe, Peter. Großherzog Carl Alexander und Liszt. V und 113 S. 8⁰. Mit sechs Bildnissen und zwei Brief-Faksimilia. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918. Geb. 4 *M*.

Dieses hübsch ausgestattete Büchlein des Kustos des Weimarer Liszt-Museums ist eine willkommene und wertvolle Gabe zur Feier von Carl Alexanders hundertstem Geburtstag. Raabe hat eine kleine Reihe charakteristischer Briefe aus dem, 1909 von La Mara im französischen Original veröffentlichten Briefwechsel des Fürsten mit dem Musiker treu und geschickt übersetzt, auch durch einige bisher ungedruckte sehr fesselnde Stücke (Brief Liszts vom 3. Februar 1860; eine Aufzeichnung des Großherzogs vom 11. Februar 1861 und Liszts Antwort darauf vom 12. Februar) ergänzt, und sie durch eine lebendige, zugleich sachliche und liebevolle Darstellung der Beziehungen zwischen den beiden Männern verknüpft. Daß Liszts Bild aus dem Buche heller entgegenstrahlt als das des Jubilars, liegt dabei in der Natur der Sache. Das Verhältnis zwischen Fürst und Künstler ist nicht so schlechthin als ein „harmonisches" zu bezeichnen, sondern entbehrt nicht selbst des tragischen Untertones, ein so seltenes und erhebendes es im ganzen auch ist. Das liegt letzten Endes daran, daß der Großherzog doch zu sehr bloß „Enkel", Erbe, Verwalter einer großen Tradition war, daß es ihm an Entschiedenheit, Aktivität, Persönlichkeit im höchsten Sinne fehlte, daß er doch nicht ganz scharf zwischen einem Liszt und der Menge von Mittelmäßigkeiten — den Scheffel, Bodenstedt, Dingelstedt (ja sogar einem Literaturweib, wie die Fanny Lewald) — die er protegierte, zu unterscheiden wußte; daß er nicht stark und fest Partei ergreifen konnte. Daß und wie er aber Briefe wie der Liszts vom 14. Februar 1859, vom 6. Februar 1860 sich gefallen ließ, wird stets ein Ruhmestitel dieses vornehmen Menschen und echten Fürsten bleiben.

A. E.

Radtke, J. Neue Kriegslieder. Erg.-Heft zu „Alte u. neue Kriegslieder". Für den Schulgebrauch zusammengestellt. (5. Aufl.) 64 S. 8°. Breslau [1918], Ferd. Hirt. .50 Pf.

Rau, Carl August. Geschichte der Musik. Sammlung Kösel 83/84. Kempten. 2.40 M.

Riemann, Dr. Prof. Dir. Hugo: L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhet. und formaltechn. Analyse mit historischen Notizen. 1. Teil: Sonate I—XIII (IV, 384 S., 1918, 51. Band). 5.50 M. Max Hesses Illustrierte Handbücher. 51. Bd. 8°. Berlin, M. Hesse.

Riemann, Hugo. Folkloristische Tonalitätsstudien. I. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im gregorianischen Gesange. Leipzig 1916, Breitkopf & Härtel. VIII, 112 S. 8°. 4 M, geb. 5 M.

Der Weg, den dieses erste Heft der Abhandlungen des Leipziger Forschungsinstituts für Musikwissenschaft führt, läuft im ganzen vom pentatonischen Trichord über das pentatonische Hexachord zu den antiken und kirchlichen Skalen und der modernen Molltonleiter. Freilich, geradlinig und bequem ist der Weg nicht; Riemanns Art ist es, den Leser zu angespannter Mit- und Nacharbeit und zu eigener Erkundung im Gelände zu zwingen. Aber es lohnt sich schon, die Mühe aufzuwenden. Wir bekommen zunächst einen geschärften Blick für das Wesen pentatonischer Melodik an der Hand reicher Beispielgaben aus den Liederschätzen der nordeuropäischen Völker. Mit diesem neuen Blick treten wir an die griechischen und mittelalterlich-kirchlichen Skalen heran. Riemann zeigt nach August Boeckhs Vorgang ihre Entstehung aus der Addition je zweier gleichgebauter Tetrachorde, die ihrerseits, wie die zahllosen Pentatonismen der Melodien beweisen, auf pentatonische Trichorde zurückgehen; das Heptachord der vorterpandrischen Kithara ist hier ein bedeutungsvoller Wegweiser. Die Halbtöne sind zunächst nur Füller, Durchgangs- und Wechselnoten, wie die chinesischen Pien, denen Riemann den Namen entlehnt. Ihre metrische Umwertung und ihre Erstarrung macht sie allmählich zu leitereigenen Tönen. Da nun schon um 700 v. Chr. die phrygische Fünftonleiter auf das Tonmaterial der dorischen projiziert wurde, ergab sich die Ersetzung des kennzeichnenden Großterzpyknons g-a-h durch ein Kleinterzpyknon a-h-c mit dem leitenden Halbton c-h. Als Analogiebildung erklärt sich Riemann die Einführung des Subsemitoniums gis-a und damit die Geburt der Molltonart.

Besonders beachtenswert ist, daß Riemann die Fünftonskalen nicht nach dem untersten Ton des Pyknons (der Folge kleinster Stufen), sondern nach dem zweiten Ton benennt, um den als Zentralton — bezeichnet als ⊙ — die andern vier Töne sich symmetrisch gruppieren, also z. B.

$$d—f\overset{\odot}{g}a—c'.$$

Das hat nun allerdings bedenkliche Seiten. Riemann selbst verkennt nicht, daß in der chinesischen Nomenklatur der unterste Ton des Pyknons, also hier f, als Hauptton bezeichnet wird, und daß in sehr vielen Fällen die melodische Analyse eben diese Stufe oder ihre Unterterz als Finalis feststellen muß. Ich möchte dem hinzufügen, daß die Entstehung der Fünftonleiter aus einer Quintentürmung — die mit der ostasiatischen Tradition auch Riemann anzunehmen scheint — das Unterende des Pyknons an den Anfang zu legen nötigen würde; denn die Englagerung der Quintenschritte f-c-g-d-a ergibt die natürliche Reihenfolge f g a c d. Dennoch hat die symmetrische Auffassung für die Forschung unbedingte Vorzüge, und der bestechendste scheint mir der zu sein, daß Riemanns zentrische Reihenbildung die Vorstellung einer unvollständigen Durtonleiter zurückdrängt und den Blick für das persönliche Wesen der alten Skala freimacht. Was sich in uns gegen die Zentrierung sträubt, ist ja nur das Vorurteil, daß ein Tonsystem gleichbedeutend mit einer ‚Leiter' ist, d. h. ein Gebilde, auf dem man Stufe für Stufe in einer Richtung auf- oder absteigt. Nichteuropäische Musiker sind oft ganz außerstande, ihr Tonmaterial in Form einer Leiter vorzubringen. Vor allem aber darf auf eins aufmerksam gemacht werden: die nubische Leier Kisar, die sich mit Form und Namen zum Altertum bekennt, hat die Stimmung

bewahrt, also dorisch-pentatonisch mit Zentralton ohne Leiterbau. **Curt Sachs.**

Rietsch, Prof. Dr. Heinrich. Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer entwickelnden Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Zweite durchgesehene Auflage. (IV, 123 S.) 1918. (Aus Natur und Geisteswelt. 178. Bändchen.) Geb. 1.50 *M.*

Schubart, W. Ein griechischer Papyrus mit Noten. (Sitzungsberichte der Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch. 1918 XXXVI.) 6 S. mit 1 Taf. 50 *Pf.*

Es ist eine erfreuliche Pflicht, die kleine Veröffentlichung des Leiters der Berliner Papyrussammlung anzuzeigen: sie bringt uns einen willkommnen Zuwachs zu den Denkmälern griechischer Tonkunst. Es handelt sich um die griechische Rückseite des Berliner Papyrus Nr. 6870, dessen lateinische Vorderseite, eine Militärurkunde, bereits von Mommsen in den Berliner Griechischen Urkunden II herausgegeben worden ist. Sie scheint um 200 n. Chr. angesetzt werden zu müssen. Die Vollständigkeit ist nicht sicher. Der Text enthält drei verschiedene Gedichtfragmente mit Noten, die über den Zeilen dem zugehörigen Vokal folgen. Dazwischen stehen textlose Reihen in Instrumentalnotierung. Schubart veröffentlicht das Blatt in Lichtdruck und in eigener Verdeutlichungsabschrift, verzichtet aber auf eine Übertragung der Noten. Diese hier nicht ganz leichte Arbeit bleibt der musikalischen Paläographie überlassen. Curt Sachs.

[**Schubert**, Franz.] 10 Schubertlieder zur Gitarre, mit einer musikhistorischen Skizze. Franz Schubert als Gitarrist von Richard Schmid. Op. 75. 20 S. Leipzig o. J. [1918], F. Hofmeister. 2 *M.*

Schumann, Robert. Musikalische Haus- und Lebensregeln, neu herausgegeben und erläutert von Alexander Lidorf, mit den Lebensbildern der drei Zeitgenossen und Jugendmeister Robert Schumann, Friedrich Wieck, Robert Reinick. — Erstes Musikmerkbüchlein. Berlin, Deutscher Lieder-Verlag, 1917. 50 *Pf.*

Eine merkwürdige Verquickung von dankenswertem Neudruck und übelster Verlags-Reklame; die beigegebenen Biographien entlehnen Riemanns Musik-Lexikon wörtliche Wendungen und werden sehr drollig, wo sie selbständig werden, z. B. wenn als die „Folge des jungen Eheglücks“ von Robert und Clara „eine wunderbare Liederflut“ namhaft gemacht wird.

Sering, Musikdirektor Prof. F. W. Allgemeine Musiklehre in ihrer Begrenzung auf das Notwendigste für Lehrer und Schüler in jedem Zweige musikalischen Unterrichts. 7. Aufl. Neu bearb. von Prof. Carl Thiel. VI, 82 S. 8⁰. Lahr 1918, M. Schauenburg. Pappband 2.50 *M.*

Siebenfreund, Kurt. Hundert Jahre Danziger Singakademie 1818—1917. Denkschrift zur Feier des 100 jährigen Bestehens der Danziger Singakademie (E. V.) am 15./16. Dezember 1917. Danzig, W. F. Burau, 1917. 165 S.

Ein Werkchen, das man für seinen Zweck als mustergültig bezeichnen darf. In 30 Seiten wird zunächst knapp und sachgemäß die sehr charakteristische Geschichte des Danziger Gesangvereins (erst seit 1899 „Danziger Singakademie“) umrissen — eine Geschichte, die mit besonderer Deutlichkeit lehrt, was die Energie und Begeisterungsfähigkeit einzelner gegen die Gleichgültigkeit der Masse vermag. Unter den nachfolgenden acht Zusammenstellungen ist besonders die der aufgeführten Werke fesselnd: die vier Favoritwerke der ersten Hälfte des Jahrhunderts sind Grauns Tod Jesu, Händels Messias, Haydns Schöpfung und Jahreszeiten; erst 1870 löst die Matthäus-Passion Bachs das Werk von Graun (zuletzt 1866) ab. Als Kuriosum mag das Fehlen der Beethovenschen Missa solemnis, die demnach wohl in Danzig überhaupt noch nicht erklungen ist, vermerkt werden. A. E.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. 5. Heft. 151 S. Lex.-8⁰. Leipzig 1918, Breitkopf & Härtel. Wien, Artaria & Co. 5 *M.*, für Abnehmer der Denkmälerbände 4 *M.*

Wagner, Cosima. Ein Lebensbild — zu ihrem 80. Geburtstage (25. 12. 1917). 67 S. mit Titelbild. kl. 8⁰. Bayreuth 1918, L. Gießel. 2 *M.*

Wagner, Richard, an Mathilde Wesendonk Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871, herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Wolfgang Golther. Mit einer Notenbeilage: Fünf Gedichte für eine Frauenstimme und 1 Bildnis nach v. Dorner. 424 u. 31 S. 8⁰. 64.—68. Auflage, Volksausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918. Geb. 2.50 *M.*

Weinmann, Carl. Palestrinas Geburtsjahr. Eine historisch-kritische Untersuchung. Regensburg und Rom 1915. Druck und Verlag von Friedrich Pustet. 20 Seiten in 4°.

Das Geburtsdatum Palestrinas, das aktenmäßig bekanntlich nicht zu erweisen ist, hat eine lange Geschichte in der Spezialforschung des Meisters von Praeneste. Der erste Biograph im 19. Jahrhundert, Baini, hat das Jahr 1524 angenommen, sofort widersprochen von seinem Übersetzer Kandler, der für 1514 eintritt; 1514 ist auch die Jahreszahl, an der Franz X. Haberl lange festgehalten hat, bis die Auffindung eines Panegyrikus auf Palestrinas Tod in der Tenorstimme des Cod. Nr. 245 im Archiv der Sixtinischen Kapelle, von der Hand eines offenbar gut unterrichteten Zeitgenossen, namens Melchior Mafor, ihn zur Überzeugung brachte, daß 1526 das richtige Geburtsjahr sei. Auf Grund einer genaueren Untersuchung desselben Dokuments gelangt nun Weinmann zu dem bündigen Schluß: Palestrina wurde zwischen dem 2. Februar 1525 und dem 2. Februar 1526, wahrscheinlich im Jahre 1525 geboren.

Das Wertvolle der Studie ist nun nicht die nackte Feststellung dieses Datums, sondern der Weg, auf dem Weinmann zu ihr gelangt. Eine Fülle exakten und lebendigen Wissens, eine Vertrautheit mit dem Lebensgang Palestrinas tritt auf ihm zutage, daß man die kleine Studie als ein Muster einer derartigen Untersuchung ansprechen darf. A. E.

Weißmann, Adolf. Der Virtuose. Mit einem Bilde d'Andrades, radiert von Max Slevogt, einer Umschlagzeichnung von Hans Meid und 39 Faksimiles und Lichtdrucken. Berlin, Paul Cassirer, 1918. 174 S.

Das Buch Weißmanns ist so schön gedruckt und so glänzend ausgestattet, daß man sich einigermaßen geniert, es mit ein paar Zeilen abzutun und dann zur Dekoration in seinen Bücherschrank zu stellen. Dennoch ist eine eingehende Besprechung in einem Fachblatt nicht recht am Platze; wir überlassen sie der Schaubühne Siegfried Jacobsohns oder der Neuen Rundschau Oskar Bies, der — obwohl selber ein ganz anderes Kaliber an Geschmack und Geist als Weißmann — mit seinen Büchern über den Tanz und die Oper den Ton für derartige Akrobatenleistungen Berliner Stilkunst angegeben hat. (Seit diese Zeilen geschrieben worden, ist denn auch richtig eine Besprechung aus Bies Feder in der Neuen Rundschau erschienen. Bie begrüßt Weißmanns Buch als aus einem andern Geist geboren, als er „der so lange mit grämlichen Gelehrtenmienen betriebenen Kunstwissenschaft zur Verfügung steht." Nun, damit wir diese grämlichen Mienen ein wenig zur Heiterkeit verziehen können, wollen wir zwei kleine Proben der Weißmannschen, von Bie „vielleicht etwas preziös" genannten Stilkunst hierher setzen:

(S. 91) „... die Lyrik, tief in dieser Natur verankert, weiß, daß sie, das Weib, die männliche Urkraft nicht bändigen kann, aber neben ihr Jahresringe anzusetzen hat, um die Kunst vor Einseitigkeit zu bewahren"...

(S. 143) „Miniaturen, die hier im Zwielicht flüstern, dort, mit eisernen Pfählen hingesetzt, in hellem Glanz strahlen..."
Sapienti sat.) A. E.

Wyß, Eugen. Musik bei Hell und Dunkel als Seelenlehre. 84 S. Zürich 1918, Speidel & Wurzel. Hlwbd. 2.40 M.

Neuausgaben alter Musikwerke.

Denkmäler Deutscher Tonkunst. Zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 18. Jahrgang (30. Band der ganzen Reihe). Johann Krieger, Franz Xaver Anton Murschhauser und Johann Philipp Krieger, gesammelte Werke für Klavier und Orgel. Herausgegeben von Max Seiffert. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1917. LXVI und 218 Seiten.

Kein Gebiet alter Tonkunst wird durch unsere Denkmäler-Publikationen besser beleuchtet — zum guten Teil durch die erschöpfende Vorarbeit gerade des Herausgebers auch dieses Bandes, Max Seiffert — als das Gebiet der Orgel- und Klaviermusik: die großen Epochemänner sind ja wohl nun alle vollzählig da, Scheidt und Froberger, Pachelbel und Buxtehude, J. K. F. Fischer und Kuhnau; und auch von den diis minorum gentium ist eine hübsche Reihe versammelt: Erbach und Haßler; Poglietti, Richter und Reutter, Muffat, Zachow und Walther; zu den letzteren treten nun Johann Krieger und Franz X. Anton Murschhauser;

der protestantische Organist zu Sankt Johannis in Zittau und der katholische Chorregent zu Unserer l. Frau in München, beide friedlich vereint in einem Bande.

In der Einleitung setzt Seiffert in seiner gediegenen, kein Steinchen ungenutzt lassenden Weise ein Lebensbild der beiden Meister zusammen. Gleich das Geburtsdatum Johann Kriegers wird richtig gestellt (28. Dez. 1651, nicht 1. Jan. 1652); die Nürnberger Jugend- und Lehrjahre bei Heinrich Schwemmer und G. K. Wecker (auch Pachelbels Lehrer) kurz geschildert, ebenso wie die ersten, zum Teil noch der Klärung harrenden Wanderjahre und Anstellungszeiten in Bayreuth, Halle, Greiz und Eisenberg. Eine eingehende Schilderung erfährt das Musikleben in Zittau, wo Krieger 1681 als Direktor chori musici und Organist angestellt wird, ein Amt, das er fast 54 Jahre, bis zu seinem 1735 erfolgten Tode führt; eine helle Beleuchtung erfahren die Zittauer Musikverhältnisse durch die Mitteilung der Instruktionen für die drei städtischen Musikgewaltigen, des Organisten, des Kantors und des Stadtmusikus; durch die Schilderung der Reformationsfeier von 1717 und der Schulkomödien unter dem Rektor Christian Weise, für die Krieger ja eifrig tätig war, wie sein erstes Druckwerk („Musikalische Ergetzlichkeit" 1684) beweist. Eine ganz besonders wertvolle Beigabe ist das Verzeichnis der kirchlichen und weltlichen Vokalwerke Johann Kriegers, das Seiffert nach dem unschätzbaren Katalog Johann Philipp Kriegers im Besitz der Weißenfelser Superintendentur veröffentlicht: ein kleineres, aber ebenso mustergültiges Gegenstück zu dem bereits publizierten Verzeichnis der Vokalwerke Joh. Philipp Kriegers.

Kürzer war der Lebenslauf Murschhausers (1663—1738) zusammenzufassen; ein neues Datum in ihm ist die allerdings nicht unwichtige Nachricht, daß der im Elsaß — in Zabern — geborene Knabe wirklich schon seit 1676 als Musikus in Sankt Peter in München nachweisbar ist. 1682 kauft der Zwanzigjährige den Paul Parstorfferschen Verlag, wird 1683 der treue Schüler des nach München heimkehrenden Joh. Kaspar Kerll und nimmt von 1691 bis zu seinem Tode das Chorregentenamt an der Frauenkirche ein. Seine Lebensbeschreibung zeigt recht deutlich und lehrreich, wie zufällig und einseitig oft die Nachrichten sind, die der Forschung zur Verfügung stehen: die Akten sagen uns nicht viel mehr, als daß er sich einmal einen Verweis des Kurfürsten zuzog, weil er sich den Titel „Kapellmeister" beizulegen wagte; und daß er sich einmal auf dem Kirchenchor mit einem unbotmäßigen Sänger herumprügelte; das Ende seines Lebens verbittert ihm die mit dem Dreschflegel geführte Polemik Johann Matthesons.

Der Noten- und Hauptteil des prächtigen Bandes umfaßt in der Hauptsache von beiden Meistern je zwei Druckwerke; von **Johann Krieger** die sechs Partien (Suiten) von 1697 und die „Anmutige Klavier-Übung" von 1699. Das Suitenwerk will sehr modern sein; es bringt neben den vier seit Froberger feststehenden Tanztypen auch Boureen, Minuetten und Gavotten, und ist für Spinett oder Klavichord „nach einer arieusen Manier aufgesetzt", aber es ist im ganzen doch ein bißchen stark im Nürnbergerischen oder Zittauischen stecken geblieben. Am schwierigsten war für Krieger der Geist der Allemande zu fassen; er behilft sich bei ihr gern mit merkwürdigen Klopf- oder Fanfarenmotiven, die nichts weniger als „arieus" sind, mit ganz leichter motivischer Fügung: die Allemande der dritten Partita zeigt das Fortspinnen aus kleinen Einfällen, das Fangballspielen zwischen Oberstimme und Baß besonders charakteristisch. Aber es finden sich doch auch eigene und feine Züge und Stücke; eine Corrente (V) mit einem Stück eines schön geschwungenen kantablen Bogens; eine Sarabande (ibid.) mit Sopranmelodie über tiefliegender Akkordbegleitung; eine Allemande (VI) mit merkwürdiger romantischer Mollwendung; eine Fantasia (I), die von Konzertgeist befruchtet ist und ein chromatisches Element bis in die nachfolgende Suite hineinwirken läßt. Johann Sebastianische Vorahnungen sind nicht ganz selten: die Wendung mit dem erst oben, dann unten liegenden Triller in dieser Fantasia ist schon bachisch; und eine unmittelbare Beziehung könnte zwischen dem „Posthornthema" der letzten Gigue und der Gigue der französischen Suite in Es dur bestehen.

Von ganz unverhältnismäßig größerer Bedeutung ist die zwei Jahre später erschienene „Klavier-Übung". Seltsam, daß auch bei diesem Werke, das Händel hochgeschätzt und mit sich nach England geführt hat, sich die Anklänge an Bach wieder so stark aufdrängen. Die Dur-Coda nach der Moll-Wendung am Schluß eines Ricercars (III); die „Inventions"-Thematik in einem Präludium (IV); die Figuration in Terzenketten (V); der Charakter ganzer Stücke, eines Präludiums in C (XVI), eines tokkatenhaften Präludiums in C moll (XXIII), ist schon ganz bachisch; eine prachtvoll energische Fuge in d moll (XIX) könnte auf das Thema der e moll-Fuge im Wohlt. Kl. II wohl eingewirkt

haben. Ganz außerordentlich ist der fast hundertjährige Lernstoff, den Krieger in seinem Präludium, in seinem Ricercar — das er aus je einer Durchführung des Themas mit seiner Umkehrung in geraden und ungeraden Takt zusammenzufügen liebt —, seiner Fuga, in der er alten Canzonengeist bis zur „modernsten“ Themenbildung und Durchführung kultiviert, verarbeitet und sich zu eigen gemacht hat; ganz außerordentlich ist sein Klang- und Formsinn; seine Abneigung vor „gelehrter“ Musik, toter kontrapunktistischer Spielerei, trotz den vier C dur Fugen, deren Themen in einer fünften zusammengefaßt werden, trotz gelegentlicher Feinheiten der kontrapunktistischen Technik. Als eines großen Meisters würdige Werke muß man einige Stücke hervorheben. Einmal die erwähnte d moll-Fuge; dann eine kleine Fantasia in d moll — halb aus liedartigen, halb aus motivischen Teilstückchen geformt, von reizender Geschlossenheit (XX) —; ein Präludium in g moll, von strenger Dreistimmigkeit, das aussieht, wie ein kleiner Triosonatensatz für Violine, Gambe und Baß, und in dem man keine Note verbessern könnte (XVIII); endlich eine Chaconne in g moll, ein in Bau, Gliederung, Steigerung, in den Mitteln — nie ganz leeres Figurenwerk! — geradezu prachtvolles Werk: Stücke, die in keiner Mustersammlung alter Klaviermusik fehlen dürften. Der Anhang des Bandes bringt von Johann Krieger u. a. noch ein paar unbedeutende Choralvariationen und ein durch Ritter bereits bekanntes Choralvorspiel; auch einen Beitrag K.'s zur Programmusik, den man beinahe ungern anerkennen möchte; der Vereinigung von vier Stücken in d moll (Preludio — Ricercar — Fuga — Passacaglia —) in einer Waltherschen Handschrift legt Seiffert, vielleicht nicht ganz mit Recht, eine formal besonders hohe Bedeutung bei.

Der Anhang bringt auch passend die drei einzig erhaltenen Klavierstücke von Johann Philipp Krieger: eine Chaconne frühen, Kerllschen Typs über eine einfache sechstaktige Baßformel, eine treffliche Aria con variazioni, 24 abwechslungsreiche und geschmackvolle Variationen über ein Liedthema in B dur, in denen einiges „Grobschmiedische“ anklingt, und eine phantasie- und kraftvolle Tokkata mit Fuge.

Die beiden Werke Murschhausers liegen zeitlich etwas weiter auseinander: das Octitonium novum organicum erschien 1696, die beiden Teile des Prototypon longo-breve organicum 1703 und 1707. (Das Opus organicum tripartitium von 1712 und 1714 ist, wie Seiffert überzeugend dartut, nichts als eine Vereinigung der beiden früheren Werke zu einem neuaufgelegten Bande). Das Octitonium ist ein Werk, das sich im getreuen Gefolge von Kerlls Modulatio organica von 1686 bewegt: Magnifikat-Versetten für jeden der acht Kirchentöne (der fünfte Ton in zweifacher Behandlung), zwei freier, tokkatenhaft behandelte Stücke rahmen immer fünf Fughetten ein, von großer Mannigfaltigkeit der Themen, wenn auch manchmal einige Fugen aus derselben thematischen Wurzel abgeleitet sind; nur daß sich Murschhauser nicht wie Kerll an den Canto fermo bindet, um sein Werk auch für die acht Psalmtöne brauchbar zu machen. Die freien Stückchen beweisen einen ebenso großen Phantasie- und Erfindungsreichtum, wie die — an Kürze oft nicht zu überbietenden! — Fughetten eine wirkliche Prägnanz und feinste Ziselierung der Themen; eigentümlich ist Murschhauser seine Vorliebe für Trillermotive. Von nicht geringerem Werte sind die dem Werk beigegebenen Lied-Variationen: deren Charakter eine feine Melodiosität, ein Arbeiten mit zarten Mitteln, ein Verzichten auf „Handfestigkeit“ ist; besonders reizend die erste „per imitationem cuculi“; endlich eine energische und plastische Suite in e moll.

Das Prototypon ist, was Größe der Form, Tonfülle, Phantastik anlangt, vielleicht noch bedeutender, wenn es auch in der spezifischen Erfindung eine ganz offenbare Ermüdung zeigt. Die Fülle der Mittel ist auch in ihm ganz erstaunlich: eine reizvolle Aufgabe wäre es, all deren Wurzeln bis zu Frescoboldi nachzugehen!

Man scheidet von dem Band mit dem Gefühl, seinen Bekanntenkreis um zwei Charakterköpfe und prächtige Meister erweitert zu haben.

A. E.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXII. Jahrg. (45. Bd.) Johann Michael Haydns Messen. Bearb. von A. M. Klafsky.

Dazu: Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der D. T. Ö. 3. Heft: A. M. Klafsky, Michael Haydn als Kirchenkomponist. Leipzig-Wien, 1915.

Die Kirchenmusik des jüngeren Haydn, obwohl noch heute auf unseren Chören gebräuchlich, wurde zweifellos in den letzten Jahrzehnten nicht immer richtig gewertet. Diese

Unterschätzung hatte ihren Grund darin, daß man in Michael Haydn einen Hauptvertreter des als unkirchlich geltenden instrumentalen Kirchenstils sah. Besteht aber diese Verurteilung der orchestralen Mittel in der Kirche überhaupt zu Recht? Die verneinende Antwort hierauf gibt die oberste kirchliche Autorität selbst; Pius X. schreibt in seinem „Motu Proprio de musica sacra" vom 22. November 1903: „Progredientibus artibus semper Catholica Ecclesia favit, cum cultui servire voluisset quidquid boni et pulchri, vertentibus annis, ingenium invenerit, servatis tamen legibus liturgicis. Ex quo efficitur ut et musica hodierna in ecclesiis admittatur, cum sit modis suavis nec sacris liturgiis minime indigna [1])." „Dem Fortschritt in der Kunst war die katholische Kirche immer gewogen, da sie wünschte, daß alles, was der menschliche Geist Gutes und Schönes ersinnen würde, auch dem Kultus dienen möge, jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Infolgedessen muß die moderne Musik desgleichen in der Kirche zugelassen werden, da auch sie gute Werke von hohem Ernste aufweist, welche der heiligen Handlung durchaus nicht unwürdig sind." Was von der modernen Tonkunst gilt, dürfen wir auch auf die klassische anwenden, denn die Grundsätze der Kirche gelten für alle Zeiten. Doch Michael Haydn ist nicht allein Meister des instrumentalen, sinfonischen Kirchenstils; er hat auch Werke geschaffen, welche den Anforderungen strengster Richtung genügen; ja er zählt zu den Ersten, welche durch solche Stücke die Reform der Kirchenmusik und damit die Rückkehr zu den Alten anbahnten. Falsch ist es auch, den Meister nur als den kleineren neben seinem größeren Bruder zu betrachten. Joseph Haydn hat im Gegenteil manches von Michael gelernt, noch mehr aber Wolfgang Amadeus Mozart. Umgekehrt aber ließ Michael Haydn beide auf sich wirken.

Es ist ungemein verdienstvoll vonseiten der Publikationsleitung der Denkmäler der Tonkunst in Österreich nach den musikalisch wie historisch gleich wertvollen Instrumentalwerken Michael Haydns [2]) auch dessen Kirchenkompositionen in weiterem Umfange der musikalischen Welt zugänglich zu machen. Sind doch nicht gerade viele Werke auf diesem Gebiete überhaupt im Druck erschienen, und vielleicht nicht eben immer die hervorragendsten. Der Herausgeber, Dr. Anton Maria Klafsky, befaßt sich in seiner als Einleitung dienenden Studie zunächst mit der zeitlichen Folge der Kirchenmusik und ihrer Stellung in der Lebensgeschichte des Tonsetzers. Aus den Jugend- und Studienjahren in Wien interessiert es uns, daß Michael Haydn die Werke von Johann Joseph Fux als Vorbild betrachtete; hierauf beruht nicht nur seine Tüchtigkeit im Satze, besonders in der thematischen Arbeit, sondern auch jenes ernste Erfassen des kirchlichen Stils, die oft nahezu an die Art des 16. Jahrhunderts gemahnende Tiefe in den Werken strenger Richtung. Der Aufenthalt in Großwardein 1757—1762 ist ausschließlich Entwicklungsperiode, ebenso die ersten in Salzburg verbrachten Jahre, wo sich der Künstler zunächst mit weltlicher Instrumentalmusik befaßte. Die ersten Salzburger Messen sind klein angelegt und mit bescheidener Instrumentierung, bzw. Besetzung versehen. Das erste berühmte kirchliche Werk ist Michael Haydns „Missa pro defunctis ex C b", welche anläßlich des Todes Fürsterzbischofs Sigismund von Schrattenbach (gest. 16. Dezember 1771) entstand. Es ist eine höchst bedeutsame, breit angelegte Komposition, wichtig vor allem als der unmittelbare Vorläufer von Mozarts Requiem. Die liturgischen Reformen unter Fürsterzbischof Hieronymus Colleredo gaben die Anregung zur Vertonung der wechselnden Meßgesänge. Michael Haydn hat aus dem Proprium Missarum de Tempore sämtliche Gradualien für die Sonn- und Festtage komponiert, ferner eine Reihe derselben aus dem Commune Sanctorum und dem Proprium de Sanctis, im ganzen etwa 110, wozu noch etwa 18 Offertorien für bestimmte Feste, sowie ungefähr 16 weitere Motetten kommen. Bezüglich der Fundorte der Gradualien sei berichtigend bemerkt, daß wohl die weitaus größere Anzahl der Autographen die Münchener Hof- und Staatsbibliothek verwahrt; nach dem Tode des Meisters dürften diese Handschriften in den Besitz der Münchener Hofkapelle, wohl durch Vermittlung von dessen Schüler und Freund Schinn, gelangt sein. Wahrscheinlich wurden die Partituren bei den Aufführungen in der St. Michaelshofkirche benutzt, wo der dortige Chordirektor und spätere Kanonikus Johann Baptist Schmid, der Freund und Gönner Kaspar Etts, ebenfalls die bisher gebräuchlichen Sinfonien durch die Michael Haydn-

[1]) Acta Sanctae Sedis, Volumen XXXVI., Romae 1903/4, S. 333 f., 390.

[2]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XIX. Jahrg., Zweiter Teil: Michael Haydn, Instrumentalwerke I, bearbeitet von Lothar Herbart Perger, Wien-Leipzig 1907.

schen Gradualien ersetzte. Michael Haydns größere Messen waren meist durch äußere Ereignisse veranlaßt, sei es, daß es galt geistliche Freunde und Gönner damit zu ehren, oder daß Bestellungen vorlagen, wie bei der für den Hof zu Madrid geschriebenen „Missa Hispanica“, mit ihrem Doppelchor und dem großen Orchester oder den für Wien bestimmten Messen „Stae. Theresiae“ und „Sti. Francisci in D.“ Eine eigenartige Stellung nehmen Mich. Haydns verhältnismäßig spät 1793—1796 geschriebenen Messen im strengen Stile ein, mit ihrem echt kirchlichen Charakter und der dessenungeachtet äußerst gewählten Harmonisierung. Die kriegerischen Ereignisse, welche in den letzten Jahren seines Lebens Salzburg heimsuchten, vermochten seine Schaffensfreude nicht zu lähmen, ebenso nicht die geschwächte Gesundheit. Sein letztes Werk, das Bdur-Requiem, in welchem er wiederum an Mozarts Requiem anknüpfte, hat er nicht mehr vollendet.

In der Messe hat Michael Haydn formal nichts Neues geboten. Die Anlehnung an den feststehenden Text hatte zu einem fast regelmäßig an den gleichen Stellen wiederkehrenden Wechsel von langsamen und schnellen Sätzen geführt; auch die damals beliebten Schlußfugen beim Gloria, Credo und bisweilen Agnus Dei führt er mit besonderer Vorliebe aus. Die Vesperpsalmen und Hymnen sind vollständig durchkomponiert. Der Text der Litaneien wird ebenfalls in der Art seiner Zeit in Gruppen geordnet, und diese als im Takt und Tempo verschiedene Einzelsätze vertont. Neues hat Michael Haydn formal in seinen Gradualien geleistet, und zwar in engster Anlehnung an die Worte: „Neben der einfachen Liedform treffen wir fugenmäßige Sätze und dem Rondo ähnliche Formen, kurz alle möglichen Ausdrucksweisen macht er seinem Zwecke dienstbar.“ In seinen Gradualien vor allem hat der Meister nicht selten kleine Stimmungsbilder geschaffen, liebevoll gezeichnete musikalische Gemälde, in welchen wir mit Recht Vorgänger jener meisterhaften Schilderungen in Joseph Haydns Oratorien suchen dürfen. Die Besetzung der Gradualien ist meist sehr einfach, vier Singstimmen, zwei Geigen und Orgel, wozu zwei Hörner oder Trompeten in bescheidener Weise treten; wie sich aus den Münchener Autographen ergibt, waren sogar diese bei vielen Sätzen anfänglich nicht vorgesehen, sie wurden vom Komponisten erst in den Jahren 1795/96 nachgetragen. Beim deutschen Kirchengesange scheidet Verfasser der Einführung zwischen Kunstmäßigem und Volkstümlichem. Namentlich ersterer wurde von Hieronymus Colleredo, einem begeisterten Anhänger josephinischer Ideen besonders begünstigt. Man gewinnt oft den Eindruck der Übertragung des Offiziums in die deutsche Sprache. Außer diesen deutschen liturgischen Gesängen finden wir auch die herkömmlichen kleinen Oratorien für Fastenzeit und Charwoche. Zur Besprechung der deutschen Meßgesänge ist deren Reihe nach dem in der k. bayerischen Hof- und Staatsbibliothek zu München verwahrten Kataloge der vollständigen Werke[1]) von Michael Haydns Kopisten, Chorvikar Lang, anzuführen. Hier werden folgende Messen aufgezählt:

1. „Nr. 237 Meß. vollst. mit Seegen. Wir werfen uns darnieder. S. 11 9br. 795. [= Salzburg 11. XI. 1795].
2. „ 238 Messe à 3 et Org. In Demuth fall ich vor ꝛc. [o. D.]
3. „ 239 Messe à 3 et Org. Erbarmender! o Gott der Güte! sieh her ꝛc. [o. D.]
4. „ 240 Messe. Hier liegt vor deiner Majestät. [o. D.]
5. „ 352 1. teutsche Messe im Gesangbuch. Hier liegt vor deiner Majestät. Verbessert. [o. D.]
6. „ 353 für 4 Stimm. & Orgel. Mit nicht oblig. 2 Violini, 2 Clarini & Timp. Wir werfen uns darnieder. S. 23. Martii 1796. Für Pfarrer Wenger in Hochenzell. Hacker.
7. „ 354 à 2 Voci, Org.-Solo, 2 Corni. Hier liegt vor deiner Majestät. S. 17. Aug. 1795. Ein vortrefflich bearbeitetes und solennes Werk.“

[1]) Mus. Mss. 2988 enthält fast sämtliche Werke Michael Haydns; die Nummerierung stammt von Joseph Julius Maier, welcher den Katalog mit weiteren Ergänzungen versah. Mus. Mss. 2989, ebenfalls von Lang, ist unvollendet; es enthält die Kirchenwerke, die mit deutschem Text sind nicht mehr vollzählig. Ein aus beiden kompiliertes nahezu vollständiges Verzeichnis ist Mus. Mss. 4314; es wurde auf Wunsch von Karl Emil von Schafhäutl angefertigt, der eine Biographie Michael Haydns in Angriff genommen hatte und auch hier eigenhändige Nachträge beifügte. Unvollständige Verzeichnisse sind Mus. Mss. 3765 von Lang, 3766 Kopie nach vorigem und einem andern wohl von Lang herrührenden, 3767 Katalog einer einst vermutlich in Salzburg befindlichen Bibliothek; neuere Kopien, nach 2988 und 2989 angefertigt, sind 3768 und 3769, geschrieben von Carl Groß.

Wir haben bei Michael Haydns deutschen Messen sowohl Bearbeitungen von Volksgesängen, als auch selbständige Werke vor uns. Die erste Messe „Wir werfen uns darnieder“ dürfte wohl, nach dem kurzen Anfange der ersten Geige bei Lang zu schließen, der gleichen im Gesangbuche der Maria Theresia, Wien 1774[1]), jedoch nach F dur (statt Es dur) transponiert, entsprechen. Die Meßgesänge „In Demuth fall ich“ und „Erbarmender! o Gott der Güte“ stehen in keinem zeitgenössischen Gesangbuche, sind also vermutlich von Michael Haydn komponiert. Die erste Messe „Hier liegt vor deiner Majestät“ (Lang 240) ist identisch mit „Deutsches Hochamt mit den gewöhnlichen vier Singstimmen und der Orgel, wie dasselbe von den Zöglingen des K. K. Waisenhauses in Wien gesungen wird, in Musik gesetzt von Michael Haydn“, Wien o. J. Eine zweite Auflage erschien bei Haslinger in Wien o. J.[2]). Bei Lang steht der Anfang in B dur und $^{2}/_{4}$-Takt, in Bäumkers „Kirchenlied“ C dur und C (= $^{4}/_{4}$). Die zweite Messe „Hier liegt vor deiner Majestät“ (Lang 352) ist als „1. teutsche Messe im Gesangbuche“ bezeichnet und trägt die Bemerkung „Verbessert“. Zuerst begegnen wir diesen Meßgesängen in der Sammlung „Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche“, Landshut 1777[3]). 1781 erschien ein Auszug hieraus unter dem gleichen Titel zu Salzburg in der hochfürstlichen Waisenhausbuchhandlung[4]). 1790 gibt Michael Haydn zu Salzburg bei Fr. X. Duyle eine „Neue ... vermehrte und verbesserte Auflage“ des soeben genannten Buches heraus[5]), auf welche sich die Bemerkungen bei Lang 352 beziehen. Die bei Lang 353 erwähnte zweite Messe „Wir werfen uns darnieder“ ist eine vollständige Neuschöpfung. Das in der Münchener Bibliothek verwahrte Autograph (Mus. Mss. 3109) trägt den Titel „II. Deutsches Hochamt“. Die Handschrift stammt aus dem Besitze von Michael Haydns Freund, dem Salzburger Musikalienhändler Benedikt Hacker, in dessen Verlag auch das Werk im Druck erschien (B. M. Mus. Pr. 2⁰ 51). Mit andern Kompositionen Mich. Haydns ging die Handschrift an die Faltersche, später Halbreitersche Hofmusikalienhandlung in München und von dort am 19. Mai 1874 in den Besitz der k. bayerischen Hof- und Staatsbibliothek über. Die zuletzt bei Lang 354 genannte Messe „Hier liegt vor deiner Majestät“ ist völlig unabhängig von den Liedern in obengenannten Gesangbüchern. Sie ist sehr breit angelegt, die Texte meist durchkomponiert, in ihrer größeren Anlage sowohl, als ihren Melodien, besonders dem Graduale an Joseph Haydn gemahnend, der sie sicher gekannt hat. Die Münchener Bibliothek verwahrt drei Handschriften: Mus. Mss. 4142, eine Kopie von Chorvikar Lang, Mus. Mss. 1718, desgleichen eine zeitgenössische Salzburger Kopie, Mus. Mss. 3119, eine Kopie mit ausgearbeitetem Basso continuo von Stiftspropst Michael Hauber in München. Letztere Partitur diente als Vorlage für die bei Falter und Sohn in München als erste und letzte Nummer der Sammlung „Kirchenkompositionen von Michael Haydn, Nachgelassene Werke“ erschienene Ausgabe (B. M. Mus. Pr. 2⁰ 1352); die handschriftliche Partitur befand sich im Besitze des gleichen Verlags. Von dem Segenslied „Wir beten an“ besitzen wir ebenfalls zwei Fassungen, die erste nach dem Landshuter und den Salzburger Gesangbüchern[6]), die zweite neukomponierte zum Hochamt Lang 354 gehörig; von ihr verwahrt die Münchener Bibliothek ein autographes Konzept (Mus. Mss. 3747). Auch das innerhalb des „II. deutschen Hochamt“ (Lang 353) stehende Segenslied „Segne Jesu“ ist, wie das ganze Werk, neu gesetzt. Ebenso weicht das Weihnachtslied „Heiligste Nacht“ von den gebräuchlichen Weisen ab[7]). Der Anfang der dreistimmigen Lesart, wohl der ursprünglichen (B. M. Mus. Mss. 3744), ist zweifellos Mozart bei seinem Priestermarsch in der Zauberflöte vorgeschwebt.

In der Reihe der von Klafsky angeführten Kirchenkompositionen fehlt eines der bedeutendsten Werke Michael Haydns, von welchem wohl sämtliche Manuskripte nach München verschla-

---

[1]) Wilhelm Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, III. Band, Freiburg 1891, S. 90, 309 f. Nr. 247.

[2]) Bäumker, a. a. O., IV. Band, herausgegeben von Jos. Gotzen, Freiburg 1911, S. 755 ff., Nr. 433—442.

[3]) Ebenda, III. Band, S. 92 ff., 303 ff., Nr. 240—242, 244—246.

[4]) Ebenda, III. Band, S. 100. Vgl. S. 306: statt Nr. 242 steht Nr. 243.

[5]) Ebenda, III. Band, S. 108.

[6]) Ebenda, III. Band, S. 201, Nr. 68.

[7]) Ebenda, III. Band, S. 177, Nr. 28; IV. Band, S. 429 ff., Nr. 16, 17.

Schülers und Biographen Schinn gelangten; auch die Autographen anderer Werke, namentlich derer im strengen Stil, wie die Fastenmessen und Charwochenresponsorien, sowie eine große Anzahl von Abschriften der übrigen Messen waren dorthin gekommen. Ein Kreis von Freunden und Verehrern Michael Haydns, darunter Georg Schinn, Karl Neuner, Joseph Grätz, gleichfalls ein Schüler des Meisters, Johann Baptist Schmid, Michael Hauber, hatte sich zusammengefunden; die bedeutendste Persönlichkeit unter ihnen aber war der junge Kaspar Ett[1]), der die Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts zu neuem Leben wieder erwecken sollte. Ett hat in seinen eigenen Werken sowohl auf dem Alten als auf Michael Haydn Fuß gefaßt und auch von diesem Meister für die Neugestaltung kirchlichen Stils wichtige Grundsätze gelernt, welche bis in die Gegenwart sich bewährt haben; Michael Haydns Einfluß erstreckt sich somit weiter, als man bisher angenommen hatte.

Dem Verfasser der ungemein klar und übersichtlich angelegten Studie verdanken wir auch die Herausgabe des ersten Bandes Michael Haydnscher Messen in den österreichischen Denkmälern. Die Wahl ist eine sehr glückliche gewesen. Es werden uns Beispiele beider Stilrichtungen vorgeführt, der instrumental-sinfonischen wie der strengen. Die „Missa sub titulo S. Francisci Seraphici“ in D[2]) datiert vom 16. August 1803 repräsentiert die erstere, die „Missa in Dominica Palmarum“ vom 15. Februar 1794 und die „Missa tempore Quadragesimæ“ vom 31. März 1794 gehören der letzteren an. Dem Revisionsberichte ist beizufügen, daß sich auch in der Münchener Bibliothek eine aus Salzburg stammende Kopie der Franziskusmesse befindet; sie ist mit Benedikt Hackers Namen versehen und stammt aus der Hacker-Falter-Halbreiterschen Sammlung (Mus. Mss. 3139). Eine autographe Partitur der Palmsonntagmesse ohne Graduale und Offertorium (Mus. Mss. 460) befindet sich desgleichen dortselbst. Sie trägt den Titel „Missa pro Quadragesima secundum Cantum Choralem“, und ist wie oben datiert. Auch eine gleichzeitige Kopie (Mus. Mss. 3118 S. 29 ff.), ebenfalls aus dem Hackerschen Besitze, mit dem gleichen Titel, und ohne wechselnde Gesänge ist vorhanden. Das Graduale „Tenuisti manum dexteram meam“ ist ebenfalls als Autograph vertreten, jedoch datiert: „S. 4. April 798“, ebenso existiert dort eine genau so bezeichnete Kopie Langs (Mus. Mss. 4134, S. 172/173). Das Offertorium „Improperium expectavit cor meam“, welches auch im Langschen Verzeichnisse nicht als solches erwähnt ist, fehlt in München. Die „Missa Tempore Quadragesimæ à 4 Voci in pieno ed Organo“ ist im Autographen desgleichen vorhanden (Mus. Mss. 458); dasselbe ist wie oben datiert, während das Datum auf der der Ausgabe zugrundeliegenden Partitur in Kremsmünster fehlt; in B. M. Mus. Mss. 3118 S. 15 ff. befindet sich auch eine Abschrift dieser Messe.

Die große Franziskusmesse Michael Haydns, auf Befehl der Kaiserin Theresia, Gemahlin Franz II. geschrieben, gilt als Michael Haydns reifste Messe. Dem festlichen Charakter entsprechend ist die Instrumentierung reicher. Im Kyrie bringt Michael Haydn die Grundstimmung des Wortes, das Flehen der sündigen Menschheit von Gottes Erbarmen in meisterhafter Weise zum Ausdruck. Das einleitende Adagio in Dmoll wechselt zwischen leisen demütigen Bitten und lauten wehvollen Rufen; das Christe eleison ist ein düsteres Allegro con brio, welches beim reich imitierenden zweiten Kyrie plötzlich in hoffnungsfreudiges Ddur umschlägt, um am Schlusse wieder in jenes ernste Molladagio zu versinken; Michael Haydn hat hier formal völlig Neues geboten. Hingegen hält das Gloria an der üblichen dreiteiligen Gestalt fest; dem sinfonischen Allegro zu Anfang folgt ein Andante „Domine Deus“, an welches sich bei „Quoniam te solus sanctus“ ein Vivace anschließt, das in eine Fuge ausmündet. Die Ecksätze sind von glänzend festlichem Charakter, im Mittelsatz bemüht sich der Meister die einzelnen Worte musikalisch zu deuten. Auch das Credo ist dreiteilig; die freudigem Bekenntnisse Ausdruck verleihenden Außensätze umschließen ein tiefempfundenes harmonisch und klanglich gleich hervorragendes „Et incarnatus“ und „Crucifixus“ für vier Solostimmen und obligates Violoncell, wohl einer der schönsten Sätze des Meisters. Das Sanctus ist großzügig, majestätisch. Das liebliche Benedictus trägt in seiner Melodik, sowie in der Behandlung der Streichinstrumente Mozartsche Züge; Michael Haydns geistiges Eigentum ist die wechselnde oder gleichzeitige, aber doch gegensätzliche An-

---

[1]) C. v. Wurzbach nennt in seiner Schrift, Joseph Haydn und sein Bruder Michael, Wien 1861, S. 43, Ett als Schüler Michael Haydns, was jedoch nur indirekt zu nehmen ist.

[2]) Die kleinere „Missa St. Francisci Seraphici“ in Cdur ist nicht damit zu verwechseln.

wendung von Chor- und Solostimmen in den verschiedensten Lagen und Zusammenstellungen, wodurch eigenartige Klangwirkungen erzielt werden. Das Agnus Dei hebt Adagio molto in H moll an; es ist lichter als das Kyrie, doch nicht minder innig flehend. Das sonnige Schlußallegro „Dona nobis pacem" spricht weniger die Bitte um den Frieden, als die Freude über dessen Besitz aus. Bemerkenswert ist hier die wechselnde Verteilung des Hauptmotivs in den einzelnen Singstimmen und im Orchester, sowie die feine Stimmführung des Chores. In Michael Haydns großer Franziskusmesse liegt trotz des farbenfreudigen orchestralen Gewandes der Hauptnachdruck auf den Singstimmen und dem durch sie ausgesprochenen Texte; dieser Vorzug macht das Werk zu einem kirchlichen, liturgisch brauchbaren.

Die „Missa in Dominica Palmarum secundum cantum choralem"[1]) entspirc̈ht den Anforderungen strengsten Stils; denn die nur verdoppelnde Orgelbegleitung kann als nicht obligat jederzeit weggelassen werden. Der in der Oberstimme liegende Choral wird in den feststehenden Gesängen mit Ausnahme der Ecksätze des Credo ohne beigefügte Takteinteilung, also frei deklamierend, unter Beibehaltung der Melismen behandelt; jede Note, auch bei letzteren, erhält ihren Akkord; die Behandlung ist mehr modern- als kirchentonal, die Harmonisierung reich an Versetzungen der Dreiklänge und an Septakkorden, häufiger Chromatik und scharfen Modulationen; die melodische Linie im Baß und den Mittelstimmen ist ziemlich selbständig und ungemein ausdrucksvoll; das Ganze ist von weichem mildem Klange und eben durch die reiche Harmonik und meisterliche Stimmführung nicht ermüdend. Beim Credo ist mit Ausnahme des „Et incarnatus" und „Crucifixus" der im Sopran liegende Choral in den ₵-Takt eingeteilt und rhythmisch geändert; die Unterstimmen werden polyphon, bisweilen imitierend nach Art der Alten geführt. Im Offertorium ist ebenfalls der Choral rhythmisiert; die übrigen Stimmen sind fast ausschließlich Note gegen Note gesetzt. Das später komponierte Graduale ist der einzige, völlig freierfundene Satz, ein edelvornehmes Stück von klassischer Schönheit. Diese Messe ist eines jener seltenen Werke des 18. Jahrhunderts, welche noch auf der Tradition der großen Meister des Vokalstils fußen; die Werke von Fux haben sie Michael Haydn vermittelt; auch stand man in Salzburg in enger Fühlung mit Pater Martini, dessen größter Schüler der junge Mozart war.

Die „Missa tempore Quadragesimæ à 4 Voci in pieno col' Organo" ist mit Ausnahme des „Et incarnatus" und „Crucifixus" im Credo, wo der Choral in der Oberstimme liegt, vollständig frei erfunden. Die Orgel ist diesmal obligat. Die Homophonie waltet vor. Der Tonsetzer wollte in diesem Werke mehr eine allgemeine Stimmung milden Ernstes und sanfter Trauer geben. Kyrie und Agnus Dei, bzw. des „dona nobis pacem" in diesem, sind motivisch verknüpft; jedoch ist bei letzterem das Thema rhythmisch ausgestaltet und verbreitert. Vielleicht der wertvollste der Sätze ist das Sanctus, in welchem trotz der bescheidenen Mittel eine gewisse Größe im Ausdruck erreicht ist. Das Osanna ist gemeinsam mit dem Benedictus; dieses besitzt einen lieblichen Vordersatz mit Wechselgesängen zwischen Ober- und Unterstimmen. Das ausdrucksvolle Agnus Dei leitet wirkungsvoll zur erwähnten Rückkehr des Anfangsmotivs über. Auch dieses Werk ist in seiner edlen Schlichtheit eine echt kirchliche Komposition.

Die Neuausgabe von Michael Haydns Messen, welchen in Bälde noch weitere Kirchenwerke folgen werden, ist wichtig sowohl aus musikhistorischen Gründen wie für die praktische Verwertung der Stücke. Michael Haydns Schaffen war von großer Tragweite für Mozarts Entwicklung; auch auf Joseph Haydn ist es von Einfluß gewesen; er zählt aber auch zu den ersten, welche eine Umgestaltung des Kirchenstils anbahnten; die instrumentale Kunst hat er dem Ausdrucke des Textwortes dienstbar gemacht; ebenso ist er auch als einer der allerersten wieder zu den Idealen der alten Vokalkunst zurückgekehrt. Gerade aus den letztangeführten beiden Gründen ist die Publikation seiner Werke von außerordentlichem Werte auch für unsere Kirchenchöre, welche die dankbare Aufgabe, sie der Verwendung beim Gottesdienste zuzuführen, sich nicht entgehen lassen dürfen.

München. Dr. Bertha Antonia Wallner.

---

[1]) Eine ältere Druckausgabe der Messe mit Graduale und Offertorium veranstaltete Michael **Hauber** in seiner Sammlung: Cantus Ecclesiasticus Hebdomadae Sanctae IV Voc. cum Organo, Monachii 1820, S. 7 ff., 17 ff. (B. M. Mus. Pr. 2⁰ 162.)

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Berlin.

Am 24. Februar 1918 haben sich die Berliner Angehörigen und Freunde der Musikwissenschaft zu einer Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft zusammengeschlossen. Den Vorstand bilden die Herren: Prof. Dr. Joh. Wolf (Vorsitzender), Dr. Curt Sachs (1. Schriftführer), Dr. Georg Schünemann (2. Schriftführer), Dr. W. Wolffheim (Schatzmeister), Prof. Carl Thiel (Musikwart), Prof. Dr. Joh. Bolte, Prof. Dr. Max Dessoir, Prof. Dr. E. M. von Hornbostel, Justizrat Dr. Leander, Prof. Dr. Max Seiffert und Prof. Dr. Herm. Springer (Beisitzer).

Unmittelbar nach der Errichtung der Ortsgruppe konnte die Vereinstätigkeit aufgenommen werden. Den Anfang machte — im Vereinsraum, dem Saal des Kgl. Akadem. Instituts für Kirchenmusik — am 27. April ein Vortrag des Herrn Dr. Gustav Beckmann über „Die deutsche Violinschule des 17. Jahrhunderts". Der Redner, der jüngst ein Werk über „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700" bei Simrock veröffentlicht hat, skizzierte die Entwicklung der deutschen Violinsonate im 17. Jahrhundert von den einfachen Stadtpfeifertänzen und Liedern zu Westhoffs Solosuiten und den hier anknüpfenden Solosonaten Bachs. Frl. Bremmes Violine, von Dr. James Simon begleitet, lieferte mit Stücken von Farina, Bölddecker, Biber und Westhoff ausgezeichnete Illustrationen. Für das Nähere sei auf das zitierte Buch verwiesen.

Am 1. Juni sprach dann Herr Dr. Schünemann über „Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland". Vor dem Krieg, als die Ostfragen den weiteren Schichten der Gebildeten fernlagen, war es bei uns nur wenig bekannt, daß Friedrichs des Großen erbittertste Feindin Katharina II. eine große Zahl süddeutscher Bauern als Kolonisten nach Rußland zog und sie an der Wolga und anderwärts ansiedelte. Ein Manifest der Kaiserin gewährte ihnen hundertjährige Militärfreiheit; erst als die Frist abgelaufen war, wurden die Deutschen in das Heer eingestellt. Die seelischen Eindrücke dieser Umwälzung spiegeln sich lebhaft in dem reichblühenden Volksliederschatz der Niederlassungen, den Dr. Schünemann gemeinsam mit Adolf Lane im amtlichen Auftrag hebt. Unsere Gefangenenlager vermittelten die Bekanntschaft mit einer ganzen Anzahl dieser Kolonisten, die „für den russischen Kaiser", wie es im Liede heißt — nicht „für den Kaiser" —, die Waffen gegen ihr altes Vaterland hatten ergreifen müssen, und man hat sich die seltene Gelegenheit zu ausgiebigen musikgeschichtlichen und volkskundlichen Studien nicht entgehen lassen. Unterstützt von Frl. Anna Gärtner und Walter Belian vermittelte Dr. Schünemann einen Einblick in diese bisher unbekannte Welt. Die Mehrheit der Lieder weist deutlich auf hessische Überlieferung, und es ist in den meisten Fällen leicht möglich, die ursprüngliche Quelle festzustellen. Ähnlich wie früherabgesprengte Volksgruppen eine altertümliche Sprache bewahren — z. B. das Französische Kanadas —, so haben auch die Kolonistenlieder oft das Gepräge der älteren deutschen Volkslieder festgehalten, ein Gepräge, dem die vom Vortragenden gelegentlich gegebene Klavierunterlegung entgegenkam. Selbstverständlich blieb aber den alten Melodien das allgemeine Schicksal versprengter und isolierter Volkslieder nicht erspart. Die grammophonischen Illustrationen zeigen die häufige Zersingung und Einschrumpfung, die Umgestaltung und Vermischung des alten Gutes, sie zeigen aber vor allem auch den unabweisbaren, anderthalbhundertjährigen Einfluß der neuen Umgebung, der veränderten Stimmungswelt. Die Sentimentalisierung und Verweichlichung mancher Gesänge konnte nicht ausbleiben, eine gewisse Vorliebe für Kolorierung, Variierung und Diminuierung, wie sie den Slawen und besonders den um die Wolgakolonien sitzenden Kleinrussen eigen ist, fällt auf, ja, das Hochtreiben der Stimmlage — das oft das Vollenden des zu hoch angefangenen Liedes unmöglich macht — und die Schärfung der Klangfarbe lassen orientalischen, tatarischen Einfluß erkennen. Aber auch unter der buntesten morgenländischen Verbrämung leuchtet der deutsche Kern hervor, und besser als alle politischen Reden zeigt dieses warme, reiche Volkslied, wie die Kolonisten, die seit dem Siebenjährigen Krieg von der Heimat abgeschnitten sind, trotz Not, Unterdrückung und Schicksalen aller Art ihrem Deutschtum treugeblieben sind.

Der 8. Juni versammelte die Mitglieder ausnahmsweise im Psychologischen Institut der Universität, um einen Doppelvortrag der Herren Dr. Herbert Mueller und Prof. Dr. von

Hornbostel „Über chinesische Musik“ mit Lichtbildern, Phonogrammen und Instrumentenvorlagen entgegenzunehmen. Dr. Mueller führte etwa Folgendes aus: „Es ist berechtigt, auch in der Musik den Norden vom Süden zu trennen. Inwieweit sich die nordchinesische von der südchinesischen Musik unterscheidet, konnten wir mangels Vorstudien allerdings noch nicht sagen. Gedacht sei der Scheidung von Nord und Süd in der halbsingenden Rezitationsweise der konfuzianischen Schrift. Die Aufnahmen, die Gegenstand der Untersuchung des Herrn v. Hornbostel sind, sind von mir in Peking gemacht worden. Klassische Musik im eigentlichen Sinne sind nur Ch'in-Stücke, deren Reproduktion aus technischen Gründen unmöglich ist. In bedingtem Sinne klassisch kann die sogenannte Tempelmusik der konfuzianischen Feiern und die feierliche Musik des Kaiserlichen Hofes genannt werden. Spezifisch nordisch ist die Theatermusik. Der Überlieferung nach ist das von Musik begleitete Drama in der Provinz Shansi entstanden. Vom Norden stammt das beliebteste und im Theaterorchester stimmführende Instrument Hu ch'in, dessen Bezeichnung Ch'in der Hu (chunnen) bereits auf fremde Einflüsse hinweist. Der Norden verfügt auch heute noch über die besten schauspielerischen Kräfte und die bedeutendsten Bühnen (Peking und Tientsin). Eine Spezialität Pekings eigentlich bilden die Bänkellieder (Peking Ch'ü rh). Die berufsmäßige Ausübung der Musik am Kaiserlichen Hof bildete, wie auch schon zur Zeit der Choun-Dynastie noch unter den Manjous, ein Privileg der Blinden. Ein glücklicher Zufall führte mich mit dem ehrwürdigen Kapellmeister der Kaiserin Witwe Tze-hsi zusammen, dem ich manche Informationen und viele meiner besten Aufnahmen verdanke. Ist hier auch die denkbar beste Quelle gegeben, so muß doch davor gewarnt werden, in diesen Aufnahmen ein authentisches Beispiel der klassischen Musik zu sehen. Die Tradition war bereits im 18. Jahrhundert verloren gegangen. Die heutige klassische Musik ist das Ergebnis einer auf Kaiserlichen Befehl von Gelehrten geschaffenen Renaissance. Den traurigen Niedergang, insbesondere der konfuzianischen Tempelmusik, konnte ich auch selbst in dem Geburtsort des Konfuzius Kiü-Fou beobachten: vor den alten Instrumenten standen die Spieler, ohne daß ein Ton erklang; nur Flöten wurden noch gespielt. Auch die Dilettantenkreise haben als Wahrer der alten Musik versagt: die Zahl der Ch'in-Spieler ist außerordentlich gering. In Peking sind etwa 3—4. Daneben wird von den vornehmen Instrumenten nur noch — und auch das selten — die Flöte gespielt. Im übrigen beschränkt sich die ganze dilettantische Musikübung auf Theatermusik, und das unchinesische Instrument Hu ch'in ist das beliebteste Instrument des Musikliebhabers. Berufsmäßige Musiker gibt es lediglich im Theater und auf der Straße. Auf dieser herrschen die blinden Bänkelsänger, die meist zur Gitarre (Hsien tzě) singen, vor. Eine gefährliche Konkurrenz ist ihnen neuerdings in den Phonographen erwachsen: unternehmende Leute ziehen mit einem solchen von Haus zu Haus und lassen für ein paar Pfennige die neuesten Platten spielen. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß auf der chinesischen, wie auf unserer Bühne das Startum herrscht. Hervorragende Schauspieler und Sänger erhalten Riesengagen und werden ebenso von den Schallplattenfabriken für ihre Aufnahmen mit Tausenden von Dollar honoriert.“ [H. M.]

Dem schloß sich v. Hornbostel an: „Trotz der Bücherverbrennung (213 v. Chr.) sind wir über die altchinesische Musiktheorie recht gut unterrichtet. Maurice Courant benützt für seinen Artikel in der Encyclopédie de la Musique (ed. Lavignac) etwa 100 Originalwerke. Von den Anfängen an durchtränkt mit mystischen Vorstellungen — vor allem dem Dualismus des Yang und des Ying — Himmel und Erde, Intuition und Kunstregel, Musik und Riten — legt die Theorie, früher als in Europa, wichtige Erfahrungen der Praxis und Ergebnisse des akustischen Experiments fest. Die Festlegung der Normaltonhöhe und die Ableitung der Materialleiter — der Lü's — aus dem Grundton durch den Quintenzirkel wird in die Zeit Hoang-tis, des gelben Kaisers (2800 v. Chr.) verlegt. Die Länge des Pfeifenrohrs, das den Kammerton gibt, bildet als Fuß die Grundlage des ganzen Maß- und Gewichtssystems. Alte Maßstäbe, bei Ausgrabungen zutage gefördert, erlaubten die Rekonstruktion früher Längeneinheiten. So wurde am Anfang der Mingzeit (14. Jahrh. n. Chr.) der „neue“ Fuß der Shangdynastie (18.—12. Jahrh. v. Chr.) wieder hergestellt (= 0,319 375 m) und nach ihm im Jahr 1713 die Länge der Normalpfeife zu 0,2328 m berechnet unter der Annahme, daß sie 0,9 des „alten“ Fußes und dieser 0,81 des „neuen“ betrage ($0{,}9 \times 0{,}81 \times 0{,}319\,375 = 0{,}2328$). Dieses Maß bestimmt heute noch die absolute Höhe des Normaltons (fis_1) und damit aller Lüs. Um das „pythagoreische Komma“ zu beseitigen, um das der 12. Quintenschritt hinter der Oktave zurückbleibt, wählt King Fang (3. Jahrh. n. Chr.) 12 Stufen aus unter den 60, die ihm die Fortsetzung des Quintenzirkels

liefert. Erst 13 Jahrhunderte später (1555) stimmt Nicola Vicentino sein Archicembalo in einer 31 stufigen Temperatur. 100 Jahre vor Andreas Werckmeister (1691) berechnet der Prinz Tsai-yü (1595) die 12 stufige Temperatur mit verblüffender Genauigkeit (nach späteren Kommentatoren auf 20 Dezimalen!). Unabhängig vom Quintenzirkel erhielt man durch Saitenteilung nach ganzzahligen Verhältnissen die „reinen" Intervalle. Schon Bronze-Ch'ins (Zithern) des 4. vorchristlichen Jahrhunderts zeigen an den Tastmarken dieselbe von der Mitte aus symmetrische Teilung in $^3/_8$, $^2/_3$, $^3/_4$, $^4/_5$, $^5/_6$ und $^7/_8$ der Saitenlänge, wie sie noch die modernen Ch'ins tragen. Im praktischen Gebrauch steht schon im 2. Jahrtausend v. Chr. eine diatonische Leiter von der Form do re mi fa♯ sol la si♮ do, deren Stufen nicht absolute Tonhöhen, sondern Intervallverhältnisse zum Grundton bedeuten. Um den Halbton und Tritonus zu vermeiden, werden die „pien's" (fa♯ und si♮) selten, und auch dann nur im Durchgang und mit neutraler Intonation gebraucht. Diese Leiter wird in jedem Monat auf eine andere absolute Tonhöhe (lü) transponiert: so ergeben sich 12 verschiedene „Transpositionstonarten" in unserem Sinn. In jeder sind 5 verschiedene Modi (tyao) nach Art der Kirchentöne möglich, die sich durch die Lage der Tonika (tshu) unterscheiden. Von Harmonie kennt die ältere chinesische Musik nur die höchstkonsonanten Zweiklänge. Tsai-yü nennt (für das Ch'in): den Grundton (tcheng), d. h. den wie bei den Griechen unter der Begleitung liegenden Melodieton; den Einklang auf zwei Saiten (thong); die Oktave (ying) als denselben Ton, der antwortet; und die Quinte oder Quarte (hwo) als den Ton, der zwar nicht derselbe ist, aber wirklich übereinstimmt. Außer auf dem Ch'in werden in moderner Musik Zweiklänge auch auf der Mundorgel (Shêng), Laute (P'ip'a) und Gitarre (Hsien tze) gebraucht und zwar außer den genannten auch Dissonanzen, zu denen neben Septimen und Nonen auch die Sexten gerechnet werden müssen. Die Notenschrift für das Ch'in ist eine Tabulatur, die außer den Nummern für Saiten und Tastknöpfe ausführliche spieltechnische Anweisungen gibt: mit welchem Finger und in welcher Richtung die Saite angerissen werden soll, über die verschiedenen Arten des Glissando und Tremolo, die Doppelgriffe und Flageolettöne usw. — Die populärere, im 14. Jahrhundert von den westlichen Steppenvölkern eingeführte Kung che-Schrift bezeichnet durch Solmisationssilben Leiterstufen und durch Spatien melodische Gruppen. Die Oktavlage und die Lage der Piens innerhalb der Oktave bleibt oft unbezeichnet und muß aus dem Zusammenhang erschlossen werden. Auch fehlt die Angabe der Rhythmisierung, die mit tonalen Varianten, der Spieltechnik und Vortragsweise der mündlichen Überlieferung und dem Geschmack des Einzelnen überlassen bleibt. Der Takt ist, mit verschwindenden Ausnahmen, vierzeitig und versteht sich daher von selbst. Er wird durch Schlagholz und Trommel unterstrichen, häufig auch kontrapungiert. Die interessanteste Seite der chinesischen Musik ist ihre Form. Die überlieferte Melodiegestalt, die auch in einfachen Volksweisen eine klare und oft kunstreiche Struktur zeigt, wird bei der Ausführung, namentlich durch die Rhythmisierung, frei variiert. Dabei folgt die rhythmische Gestaltung ihren eigenen Gesetzen und tritt oft in Gegensatz zum melodischen Aufbau (Gestalt—Kontrapunkt). Unter den formalen Prinzipien beherrscht namentlich eines die chinesische Musik: die Doppelfunktion einzelner Töne oder ganzer Motive als Abschluß des Vorangegangenen und zugleich als Anfang des Folgenden (Janusprinzip)." [v. H.]

Den Abschluß der Frühjahrsveranstaltungen der Ortsgruppe bildete am 28. Juni die Hauptprobe zu einem Abend Joh. Christoph und Joh. Seb. Bachscher Kantaten im Kgl. Akademischen Institut für Kirchenmusik, der die Mitglieder als Gäste beiwohnen durften, ebenso wie sie bereits vorher zu drei Konzerten Bachscher Orgelmusik in der Paul Gerhardt-Kirche zu Schöneberg durch Herrn Prof. Arth. Egidi eingeladen waren. Die Tätigkeit der Gruppe soll im Oktober wieder aufgenommen werden. Sachs.

Kleine Mitteilungen.

Am 20. April 1918 wurde Herrn Geheimrat Prof. Dr. Carl Stumpf zu seinem 70. Geburtstag (19. April) durch Herrn Dr. Erich v. Hornbostel eine Festschrift überreicht („Festschrift zum 70. Geburtstag von Carl Stumpf"), die noch Manuskript ist, aber später zum Druck gegeben werden soll. An musikalischen und tonpsychologischen Beiträgen enthält die Festschrift: Otto Abraham, Zur Akustik des Knalls. Alfred Guttmann, Beobachtungen und Erfahrungen über Intonation. Erich M. v. Hornbostel, Ch'ao — t'ien — tzĕ. Eine chinesische Notation und ihre Ausführungen. Georg Schünemann, Kasantatarische Gesänge. Die übrigen Beiträge sind psychologischen und philosophischen Charakters und interessieren unsere Leser nicht.

Prof. Dr. Max Friedländer wurde zum ordentlichen Honorarprofessor an der Berliner Universität ernannt. In den letzten Kriegsjahren hat Prof. Friedländer eine große Reihe von Vorträgen in den Internierungslagern der Schweiz und Hollands, an der Front in Belgien und Nordfrankreich, in Tournai und Warschau halten können.

Der ordentliche Honorarprofessor an der Universität zu Halle Dr. Hermann Abert wurde zum ordentlichen Professor ernannt.

Prof. Dr. Moritz Bauer ist zum a. o. Honorarprofessor an der Universität zu Frankfurt a. M. ernannt worden.

In Dresden ist Dr. Eugen Schmitz zum a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule ernannt worden.

In der Nacht vom 16. zum 17. August 1918 starb im Leipziger Krankenhaus Dr. Georg Felix Kaiser nach mehrwöchiger Krankheit. Kaiser war am 1. März 1883 zu Hartmannsdorf bei Limbach in Sachsen geboren, studierte nach Absolvierung der Dresdener Dreikönigsschule in München und Leipzig Literatur und Ästhetik, um sich bald ganz der Musikwissenschaft zuzuwenden. Er hat sich wissenschaftliche Verdienste vor allem um Carl Maria v. Webers literarische und menschliche Persönlichkeit erworben; 1908 legte er eine vortreffliche Ausgabe von Webers Gesammelten Schriften vor, promovierte 1910 mit der Arbeit „Vorträge zur Charakteristik C. M. v. Webers als Musikschriftsteller", 1911 veröffentlichte er Webers „Briefe an Graf Karl von Brühl" als Vorläufer einer Gesamtausgabe von Webers Briefen, die zu vollenden ihm nicht vergönnt war. Neben seiner wissenschaftlichen hat er eine reiche journalistische Tätigkeit entfaltet; seit 1910 Musikreferent der Dresdener Nachrichten, seit 1914 der Leipziger Volkszeitung, hat er in beiden Großstädten mit energischer und lebensvoller Feder alle musikalischen Ereignisse kritisiert, auch in den „Signalen" durch seine Musikbriefe gewirkt; vom Herbst 1918 winkte dem liebenswürdig-bescheidenen Mann eine seinem Können besser entsprechende Stellung an den Leipziger Neuesten Nachrichten; außerdem erwarteten ihn bedeutende publizistische Aufträge, sobald seine militärische Tätigkeit ihm die Zeit gönnen würde. All diese reichen Hoffnungen hat nun der Tod zerstört. Die Ortsgruppe Leipzig der Deutschen Musikgesellschaft verliert in Kaiser ihren ersten Schriftführer, unsere Zeitschrift einen arbeitsfreudigen Mitarbeiter.

In Böckstein bei Salzburg ist Alexander von Weilen, Prof. für Literaturgeschichte an der Wiener Universität, Kustos I. Klasse an der Hofbibliothek, im Juli d. J. tödlich verunglückt. Der Verstorbene, geboren am 4. Januar 1863 in Wien, hat auch der Musikforschung wertvolle Dienste geleistet; es kommen hauptsächlich zwei theatergeschichtliche Werke in Betracht: „Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater", Wien 1899; ferner: „Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1710 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien (Schriften des österr. Vereins für Bibliothekswesen)" Wien 1901.

Oktober	Inhalt	1918

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft | 1. Jahrgang | November 1918

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter

Die Laute war ein Stiefkind des Altertums und der Altertumsforschung, obwohl kaum eines der antiken Musikinstrumente eine so reizvolle Geschichte hat wie sie. Die Laute ist uns heute wieder sehr nahegekommen, es bietet deswegen besonderes Interesse, den Entwicklungsgang dieses Instrumentes monographisch zu verfolgen.

Unter Laute versteht die Organologie ein Saiteninstrument mit gewölbtem Schallkörper und einem Hals mit Griffbrett. Die Art des Anspiels, ob mit den bloßen Fingern oder einem Plektrum oder gar einem Streichbogen, ist zunächst belanglos.

Während wir die Harfe in ziemlich geschlossener Entwicklungsreihe von einem Gebrauchsgerät, dem Schießbogen, ableiten können, ist der erste Ursprung der Lauteninstrumente dunkel. Als Schallkasten mag im Anfange ein hohler Kürbis oder eine Kalebasse gedient haben, wie ihn primitive Instrumente in Afrika noch heute haben. Was aber die Laute gerade charakterisiert und sie hoch über die sonstigen Saiteninstrumente bei den Völkern des Altertums heraushebt, ist das Griffbrett und die damit ermöglichte Technik der Saitenkürzung, also ein reicher Toninhalt bei ganz geringer Saitenzahl. Diese Eigenschaft setzt schon eine beträchtliche musikalische Kultur voraus und verbietet, die Laute den Grundelementen der Instrumentalmusik beizuzählen. Sie hat weder mit der Familie der Harfen noch mit derjenigen der Leiern irgendwelche Verwandtschaft, sondern bildet eine selbständige Gruppe für sich und ist bereits voll entwickelt, als sie uns auf dem uralten Kulturboden Vorderasiens erstmalig begegnet.

Abb. 1. Babylonisches Tonrelief aus dem Museum in Philadelphia. Umzeichnung nach Hilprecht, Explorations in Bible lands.

Abbildung 1. Altbabylonisches Relief der Hammurabizeit im Museum von Philadelphia. Eine Frau sitzt zwischen zwei Tieren und spielt dabei eine Laute mit kleinem eiförmigen Körper und sehr langem Hals; weitere Einzelheiten sind nicht mehr zu erkennen. Der Körper des Instrumentes ist fast so geformt, als wäre er aus einem

hohlen Kürbis gewonnen, was in dieser Frühzeit sehr wohl denkbar wäre. Aus den späteren Perioden der babylonischen Kunst haben wir eine ganze Reihe von Tonfigürchen, die Lautenspieler beider Geschlechter darstellen, der Typus des Instrumentes ist der gleiche und auch die Terrakotten geben über Einzelheiten im Bau der Laute keine ausreichende Auskunft.

Abbildung 2. Relief der Mitannikultur aus Sendschirli im Vorderasiatischen Museum in Berlin. Der Musiker mit reichem Haar- und Bartwuchs sitzt,

Abb. 2. Relief aus Sendschirli im Vorderasiatischen Museum in Berlin. Nach La lettura.

Abb. 3. Assyrisches Relief. Nach Hammerich, Katalog des Musikhistor. Museums in Kopenhagen.

angetan mit einem langen gegürteten Rock, auf einem Stuhle. Das Instrument hat einen sehr kleinen Körper und um so längeren Hals. Die Zahl der Saiten ist nicht mehr zu erkennen. Die Oberfläche des Steines ist stark zerfressen; durch mehrere Löcher wird der Anschein erweckt, als ob der Hals mit Bünden versehen sei, was zweifellos nicht der Fall ist. Vom Halse hängt ein langes Tragband herab.

Die Selbständigkeit der Mitannikultur im westlichen Mesopotamien ist erst seit kurzem erkannt worden. Die Kultur hat ihre Blüte um die Mitte des 2. vorchristlichen Jahrtausends; sie ist mit babylonischen und ägyptischen Elementen durchsetzt und hat ihrerseits wieder auf die Kulturkreise der Assyrer und Aramäer gewirkt.

Abbildung 3. Assyrisches Relief, schreitender Mann mit Laute. Das Instrument ist dem des Mitannireliefs völlig gleich, auch hier haben wir den kleinen

Schallkasten und den langen Hals, von dem die Enden der Saiten lang herabhängen. Die Zahl der Saiten ist nicht angegeben, doch läßt die Zahl dieser Enden auf deren zwei schließen. Doch ist zu bedenken, daß wir von keinem antiken Künstler eine in jeder Beziehung objektive Abschrift des Originales mit photographischer Genauigkeit zu verlangen haben.

Die Instrumente dieser drei Reliefs schließen sich zu einer Gruppe zusammen, es ist die Form der Laute, die als Tanbura bis auf den heutigen Tag auch im Südosten Europas gespielt wird.

Abbildung 4. Relief von einem Orthostaten aus dem hittitischen Palast von Bos-öjük im Ottomanischen Museum in Konstantinopel.

Ein Mann in gegürtetem Leibrock schreitet nach links und spielt dabei ein Instrument von überaus interessanter Form. Daß der Hals etwas gebogen ist, werden wir wohl lediglich als bildhauerischen Fehler ansehen und nicht für die Wirklichkeit pressen dürfen. Die regelmäßigen Querriefen dagegen im ganzen Verlauf des Halses können nicht wohl etwas anderes bedeuten als die Bünde, die hier zum ersten Male auftreten. Wie sie im einzelnen gestaltet waren, ist der etwas summarischen Darstellung des Reliefs allerdings nicht mehr zu entnehmen. Sehr merkwürdig ist der Schallkörper, der abweichend von der Gestalt der älteren Lauten an beiden Seiten flach eingezogen ist. Daraus ergibt sich eine Form, die der unserer Gitarren und Geigen bereits sehr nahe steht, und es ist begreiflich, wenn man auf diesem Relief bereits ein Zargeninstrument mit schachtelförmigem Korpus hat sehen wollen. Der Schluß ist trotzdem sicherlich falsch, es gibt bei Naturvölkern ganz gleiche Instrumente, die den eiförmigen Körper mit der seitlichen Einziehung verbinden. Wären wirklich schon um die Mitte des zweiten Jahrtausends bei den Hittitern Zargengitarren im Gebrauch gewesen, so würde der hochentwickelte Instrumentenbau des alten Orient sich diese bedeutsame Neuerung schwerlich haben entgehen lassen. Das früheste und bekannteste Zargeninstrument ist vielmehr die hölzerne Leier aus einem alemannischen Grabe der Völkerwanderungszeit aus Oberflacht in Württemberg, allgemein werden die so konstruierten Instrumente aber erst am Beginn des zweiten Jahrtausends nach Christus.

Abb. 4. Hittitisches Relief aus Bos-öjük im Ottomanischen Museum in Konstantinopel. Nach Schlesinger, Instruments of the modern orchestra.

Noch eine andere Vorrichtung zeigt die Laute von Bos-öjük zum ersten Male: die Löcher in der Decke des Schallgehäuses, je fünf beiderseits des Halses. Wir werden uns die Decke aus Fell, Leder oder Pergament hergestellt denken wie bei den erhaltenen ägyptischen Originalen, ursprünglich gewiß ohne Löcher, bis ein zufällig entstandenes

Loch den großen klanglichen Vorteil an den Tag brachte und dann alsbald zur absichtlichen Anbringung führen mußte.

Die Laute wird mittels eines Plektrums angespielt, das mit einem langen Bande am Körper des Instrumentes befestigt ist. Auch das begegnet hier zum ersten Male, die früheren Darstellungen zeigen durchweg Anspiel mit der bloßen Hand, und das Band am Mitannirelief dient lediglich zum Tragen der Laute[1]). Ob die heutige Gitarre, die wir seit dem 13. Jahrhundert nach Chr. zuerst in Spanien voll ausgebildet finden, in der Tat von dieser Lautenform abstammt und durch welche Zwischenglieder, ist heute dank der Lückenhaftigkeit des Materials leider noch nicht zu entscheiden.

Abbildung 5. Lautenspielerin, ägyptisches Relief aus Tell el Amarna

Abb. 5. Ägyptisches Relief aus Tell el Amarna. Nach Forrer, Reallexikon.

und Abbildung 6. Lautenspieler aus einem altägyptischen Terzett. Während im Ägypten des Alten und Mittleren Reiches die Musik eine streng nationale Abgeschlossenheit bewahrte und nur Flöten und Harfen aller Arten als Kunstinstrumente zur Verwendung kamen, wurden im Neuen Reiche mit vielem anderen asiatischen Kulturgut auch die Lauten nach Ägypten gebracht. Hier wurden sie schnell so volkstümlich, daß sie bald die nationalen Harfen aus ihrer Jahrhunderte lang behaupteten Vormachtstellung verdrängten und selbst ganz wie bodenständige Nationalinstrumente erschienen.

[1]) In der neuen, erschreckend unwissenschaftlichen Encyclopédie de la musique von Lavignac ist das ganz unverkennbare Plektrumband der hittitischen Laute als Streichbogen gezeichnet!

Wie die gesamte Kunst dieser Zeit, hat auch die Musik den reformatorischen Bestrebungen des „Ketzerkönigs“ Amenophis IV. einen gewaltigen Aufschwung zu danken. In seiner neuen Residenz in Tell el Amarna, die deutsche Spatenarbeit seit Jahren der Wissenschaft wiedergewinnt, hielt der musikliebende König sich große Doppelorchester aus einheimischen und fremden Künstlern, vorwiegend weiblichen Geschlechts. Aus dieser Umgebung stammt auch das feine Reliefbild des lautespielenden Mädchens, das wir hier als Beispiel für viele wiedergeben. Der Bau des Instrumentes ist außerordentlich deutlich. Der Schallkörper ist hier langoval, in anderen Bildern wieder breiter oder schmaler, ei- oder birnförmig. Der lange Hals hat am oberen Ende oftmals einen leicht gerundeten Ablauf wie eine Geigenschnecke und ist gelegentlich mit einem plastischen Kopf verziert. Das Griffbrett setzt sich bis über die Mitte des Schallkastens fort wie bei unseren Streichinstrumenten. Die Zahl der Saiten ist stets drei, sie sind unten in einen dreieckigen Saitenhalter eingehängt. Wirbel fehlen immer. Vom oberen Ende der Saiten hängt sehr oft ein Faden mit einer Perle oder Troddel herab. Die ägyptische Laute wird bald mit den bloßen Fingern, bald mit einem Plektrum angeschlagen, das mit einem Bande am Instrument befestigt ist.

Abb. 6. Ägyptisches Relief. Nach Lepsius, Denkmäler.

Abb. 7. Ägyptische Originallauten im Kgl. Museum in Berlin. Nach Neuaufnahme.

Unter den zahlreich erhaltenen altägyptischen Originalinstrumenten befinden sich in verschiedenen Museen auch Lauten oder deren Reste, die uns einen erwünschten Einblick in das Innere dieser Instrumente gestatten (Abb. 7 aus dem Kgl. Museum in Berlin).

Abbildung 8. Aus einem Hoforchester Amenophis IV., Relief aus Tell el Amarna.

Die Laute, die in diesem Relief ein paarmal begegnet, hat die gleiche Form, die wir aus dem hittitischen Relief bereits kennen (Abb. 4) und in ihrer Bedeutung oben gewürdigt haben. Die mehrere Jahrhunderte ältere Darstellung von Bos-öjük gibt uns den Weg an, den dieser seltenere vorderasiatische Lautentypus genommen hat.

Man hat lange geglaubt, den ägyptischen Namen der Laute zu kennen, da die Hieroglyphe nfr = „gut, angenehm", in der Tat eine lautenähnliche Form hat, und hat aus dieser Wortbedeutung auf die hohe Wertung des Instrumentes im alten

Abb. 8. Ägyptisches Relief aus Tell el Amarna. Nach Annales du Musée Guimet.

Abb. 9. Phoinikische Tonfigur im Louvre. Nach Heuzey, Figurines antiques du Louvre.

Ägypten schließen wollen. Dafür zeugen auch die Denkmäler mit ausreichender Deutlichkeit. Mit der Laute hat die Hieroglyphe nun in Wahrheit nicht das geringste zu tun, das Zeichen findet sich schon in den Pyramidentexten des Alten Reiches, also fast zwei Jahrtausende früher als die Laute in Ägypten heimisch wurde. Zudem hat nfr niemals die Bedeutung eines Musikinstrumentes gehabt. Der ursprüngliche Bildwert der Hieroglyphe ist vielmehr das Herz mit der Luftröhre oder nach anderer Auffassung das Steuerruder.

Abbildung 9. Phoinikische Tonfigur des Louvre. Das Gerät, das die sitzende Frauenfigur auf dem Schoße hält, ist nicht gleich als Musikinstrument erkannt, und der erste Herausgeber deutet es z. B. als Fächer. Der Gegenstand kann indessen nicht wohl etwas anderes darstellen als eine mit dem Kopfe nach unten gehaltene Laute, die uns typologisch ganz ungemein wertvoll ist. Körper und Hals sind

nicht geschieden, sondern gehen mit gleichmäßiger Verjüngung ineinander über. Durch die linke Hand der Spielerin wird die Form des Lautenkopfes unklar, doch scheint er leicht zurückgebogen. Auf der Decke sind die Saiten als flache brettförmige Erhöhung markiert. Die Gesamterscheinung dieses Instrumentes ist also ganz die gleiche wie bei Petzmayers Streichzither (1823).

Diese Laute tritt durch ihre Gesamterscheinung von vornherein in ausgesprochenen Gegensatz zu den beiden andern vorderasiatischen Typen des Instrumentes. Suchen wir den typologischen Anschluß dieser Form, so sind Vorgänger bislang nicht bekannt, dagegen ist der Typus bereits in hellenistischer Zeit wenigstens vereinzelt nachweisbar, in spätantiker und frühmittelalterlicher Zeit sogar der herrschende geworden, als wiederum eine stärkere Welle vorderasiatisches Kulturgut nach dem Westen trug: es ist die arabische Rebab, mit der wir uns noch näher zu beschäftigen haben werden.

Die nationalen Saiteninstrumente der Griechen waren Kithara und Lyra, die formal zu Meisterwerken ausgebildet wurden, aber von der Kunstmusik dieses Volkes keine allzu hohe Vorstellung geben. Wird doch das Flageolettspiel als eine ganz seltene Kunstfertigkeit gepriesen, im allgemeinen genügten die paar Töne der leeren Saiten also dem musikalischen Bedürfnis. Die ungleich höher stehende Laute fehlte den Griechen, und wir besitzen aus der gesamten griechischen Kunst nur ein einziges Bild dieses Instrumentes.

Abbildung 10. Muse an der Basis von Mantinea, 4. Jahrhundert vor Chr., Kreis des Praxiteles. Die wundervoll modellierte Mädchengestalt spielt eine Laute ganz auffallender Form, für die das gesamte Altertum keine Analogie bietet. Die Grundform ist ja die gleiche wie bei den Lauten aus Vorderasien und Ägypten, aber das Schallgehäuse ist wie ein Spaten gestaltet und erinnert an Formen der Renaissance, wie an die Laute eines Putten von Donatello am Hochaltar von St. Antonio in Padua. Über die Wölbung des Gehäuses gibt das Relief keine weitere Auskunft, ebensowenig über die Zahl der Saiten. Der Hals endet stumpf, Wirbel und Plektrum fehlen.

Abb. 10. Relief von der Basis aus Mantinea. Nach Bulletin de corresp. hellénique.

Eine höhere Beliebtheit als bei den Griechen genoß die Laute bei den Römern, und selbst ein römischer Kaiser, Elagabal, wird als Lautenspieler genannt. Aus römischer Kaiserzeit besitzen wir denn auch ein paar Bildwerke mit Lauten.

Abbildung 11. Römisches Sarkophagrelief, Psyche mit Laute. Die Darstellung ist zwar ziemlich roh, zeigt aber doch ein paar Einzelheiten mit erwünschtem Realismus. Der Schallkasten ist von oben gesehen annähernd halbkreisförmig und

Abb. 11. Römisches Sarkophagrelief im Britischen Museum. Nach Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums.

scharf vom Halse abgesetzt. Der Hals ist aus technischen Gründen übertrieben breit wiedergegeben. Die Saiten sind unten an einem Querstab befestigt wie bei unseren heutigen Instrumenten, obwohl der Künstler sie nicht bis hierher durchgezeichnet hat. Die Saitenzahl ist nicht klar zu erkennen, die drei Zacken am oberen Ende sind wohl bloße Verzierung und keine mißverstandenen Wirbel. Ein Plektrum fehlt. Ähnliche Lautenformen werden wir in karolingischer Zeit wiederfinden; eine ganz entsprechende Laute (auch mit den drei Zacken am Kopf) wird noch heute in Ostbengalen gespielt.

Abbildung 12. Relief vom Sarkophag eines Musikers aus Arles, an dem noch weitere Musikgeräte dargestellt sind; spätrömische Arbeit. Neben einer großen Konzertkithara lehnt eine Laute, die uns durch die Darstellung in Seitenansicht besonders wertvoll ist. Der gewissenhafte Realismus des provinzialrömischen Künstlers gibt uns hier ein getreues Bild einer Laute der späteren römischen Kaiserzeit. Wir sehen auf den ersten Blick die Fortschritte, die das Instrument inzwischen gemacht hat. Die Formen sind fast schon moderne, der Schallkörper ist tief gewölbt, der Hals mäßig lang, die drei Wirbel sind oberständig. Die alte Dreizahl der Besaitung ist noch immer beibehalten. Die Leiste zwischen Korpus und Decke mit den umgebogenen Zacken wird konstruktiv nicht ganz klar. Ob das Plektrum mit blattförmiger Spitze, das neben der Laute dargestellt ist, zu dieser gehört oder zur Kithara, ist belanglos. In dieser Form ist die Laute das vollkommenste Saiteninstrument des gesamten Altertums.

Abb. 12. Relief vom Sarkophag eines Musikers aus Arles. Nach Espérandieu, Recueil des bas-reliefs.

Während die drei zuletzt behandelten Lauten trotz mancherlei

Variationen in Einzelheiten doch im ganzen sich zweifellos als Abkommen der vorderasiatischen Lauten des Tanburatyps zu erkennen geben, zeigen andere Bildwerke griechisch-römischer Kunst einen von diesem abweichenden Typus. Es sind

Abbildung 13. Alexandrinische Terrakottafigur eines Eros aus Kom-es-Schukafa und

Abbildung 14. Römisches Sarkophagrelief im Louvre. Charakteristisch für diesen Lautentypus ist der linsenförmige Grundriß, Körper und Hals sind nicht getrennt und gehen ineinander über. Die Terrakotte ist für unsere Zwecke weniger ausgiebig, die Besaitung ist nicht erkennbar, dagegen sind deutlich Bünde angegeben; der Kopf ist fingerartig verdickt. Beide Lauten werden mittels Plektrum angespielt (auf dem Sarkophagrelief ist die rechte Hand der Spielerin sinnlos mit einem Mantelzipfel ergänzt). Die Laute des Reliefs ist mit acht Saiten bezogen, die in der Steintechnik als dicke Wülste

Abb. 13. Alexandrinische Terrakotta im Museum in Stuttgart. Nach Originalaufnahme.

Abb. 14. Römisches Sarkophagrelief im Louvre. Nach Schlesinger, Instruments of the modern orchestra.

wiedergegeben sind und als Ganzes wie ein Brett auf dem Körper aufliegen. Unten sind die Saiten wie gewöhnlich in eine Querleiste eingehängt. An Stelle der Wirbel ist hier eine Vorrichtung getreten, die wir auch von den Kitharen und Lyren kennen: ein Querholz trägt kreuz- oder zickzackförmige Einschnitte, in welche die Saiten eingeklemmt und durch schleifenförmiges Umwickeln festgelegt wurden. Der Hals der Laute des Reliefs läuft oben spitz aus, die Decke ist durch ein dreifiguriges Relief geschmückt wie bei einigen Prunkkitharen hellenistischer Zeit. Ein vollkommenes Gegenstück zu der Laute dieses Reliefs bietet ein Sarkophag, der jetzt im Dom von Girgenti aufbewahrt wird.

Der Lautentypus, den diese drei Denkmäler vertreten, ist uns nicht mehr neu, wir haben ihn erstmalig an der phoinikischen Tonfigur des Louvre (Abb. 9) kennen gelernt. Diese Lautenform, die im frühen Mittelalter Rebab heißt, ist aus Vorderasien

zunächst nach Ägypten gelangt, wie die alexandrinische Terrakotte beweist. Aus dem Vorkommen der gleichen Form auf den römischen Sarkophagen ergibt sich indessen noch keineswegs, daß auch das Instrument selbst im Westen des klassischen Altertums bekannt war, die künstlerische Vorlage allein würde die Erscheinung bereits ausreichend erklären. Auch lag Sizilien, wo wenigstens der eine der beiden Sarkophage gefunden wurde, dem Einfluß des Ostens begreiflicherweise noch näher als das italische Festland.

Auf römischen Darstellungen erscheint noch eine dritte Lautenform:

Abbildung 15. Spätrömischer Sarkophag im Konservatorenpalast in Rom. Die Seitenwände tragen sehr bewegte Jagdreliefs, auf dem Deckel des Sarkophags ruht das Ehepaar, die Frau spielt die Laute. Der Typus ist unverkennbar der ägyptische mit dem bootförmigen Körper und langem Hals, weitere Einzelheiten sind nicht erkennbar, da die Gruppe nur erst in den Umrissen angelegt ist. Da in spätrömischer Zeit der Hof selbst sich infolge musikalischer Neigungen einzelner Kaiser für das Lautenspiel interessiert, kann es nicht befremden das Instrument auch auf einem Sarkophag einer vornehmen römischen Familie zu finden.

Abb. 15. Deckelfigur eines spätrömischen Sarkophags im Konservatoren-Palast in Rom. Aus Robert, Antike Sarkophagreliefs.

Den griechisch-römischen Namen der Laute glauben wir zu kennen, wenn auch noch keineswegs Einstimmigkeit in dieser Frage besteht. Neuerdings hat Schlesinger die Laute *βάρβιτον* benennen wollen, da im Sanskrit bharbhi = „die Saiten mit den Fingern zupfen“ ist und barbat im Persischen und Arabischen heute Laute heißt. Der Schluß ist methodisch falsch, denn die Ableitung, sprachlich an sich ja unanfechtbar, beweist nur, daß eine ursprünglich allgemeine Bezeichnung später auf eine Einzelform übertragen wurde, wie wir es mit dem gleichbedeutenden altgermanischen harpfen ebenfalls sehen. Die Griechen bezeichneten mit *βάρβιτον* vielmehr die speziell lesbische Form der Lyra mit den eleganten hochgeschwungenen Gabeln, wie sie auf den Vasenbildern in der Hand der lesbischen Dichter und auf lesbischen Münzen erscheint.

Weiter hat *σαμβύκη* als Name der Laute gegolten. Im Danielbuche der Bibel (3, 5) begegnet das Wort in seiner chaldäischen Form sabka', סַבְּכָא, und noch im mittelhochdeutschen Tristan-Epos V. 3681 finden wir ein Saitenspiel Namens sambiut. In der Form saqurbute bezeichnet der gleiche Wortstamm dann sogar die Zugposaune. Bestechend scheint auf den ersten Blick der Vergleich des Instrumentes mit einer Kriegsmaschine gleichen Namens, die aus einem Schiff mit Leiter zum Entern bestand; das Schiff entspräche dem Schallkörper, die Leiter dem langen Hals mit den Bünden. Es läßt sich nun mit ziemlicher Sicherheit nachweisen, daß *σαμβύκη*, mit der sowohl *μάγαδις* wie *πηκτίς* gleichgesetzt werden (Athenäus XIV, 635), vielmehr der Name der vorderasiatischen Harfe ist. Bei der erwähnten Entermaschine würden die Sprossen der Leiter dann den Wirbeln entsprechen. Sambykespielerinnen, sam-

bucistriae aus dem Orient waren im kaiserlichen Rom sehr geschätzt, wenn auch wegen anderer als gerade musikalischer Leistungen, und die „schrägen Saiten" (chordae obliquae) deuten ganz klar auf Harfen, nicht auf Lauten (Juvenal III, 63 und Macrob Sat. III, 14, 7).

Wir sahen, daß die Laute durchweg mit drei Saiten bezogen war, und ein solches dreisaitiges Instrument nennt Pollux Onomast. IV, 59 Pandura (*τρίχορδον, ὅπερ Ἀσσύριοι πανδοῦραν ὠνόμαζον*), und zwar bezeichnenderweise zusammen mit dem arabischen Einsaiter, dem Monochord, das ja ebenfalls ein Griffbrett voraussetzt. Auf diesen Wortstamm geben die romanischen, slawischen und arabischen Namen der Laute zurück: ital. mandora (davon Mandoline), griech. tanpuras, russ. domra, türkisch, persisch, bulgarisch tanbur, ungarisch tanburicu usw. Wir dürfen somit auch die griechisch-römische Laute unbedenklich als Pandura bezeichnen.

Abb. 16 und 17. Von sassanidischen Silbergefäßen. Nach Smirnoff, Orientalisches Silber (russ.).

Eine erfreulich große Anzahl von Musikinstrumenten kennen wir aus dem Kulturkreise der Sassaniden (etwa 4.—7. Jahrhundert nach Chr.) von den zahlreichen verzierten Silbervasen dieser Zeit, darunter auch mehrere Bilder von Lauten (Abb. 16 bis 18). Die Grundform ist bei allen Instrumenten die gleiche, ein birnförmiger Körper ohne besonders betonten Hals und rechtwinklig umgeschlagener Wirbelkasten („Kragen"). Diese Lauten teilen sich wieder zu zwei Untergruppen, die eine schlanker in der Gesamterscheinung, die andere breiter ausladend; jene mit drei, diese mit vier Saiten bezogen; jene ohne klar erkennbare Vorrichtung zur Festlegung der Saiten, diese mit einem ausgebildeten Saitenhalter fast moderner Form. Ob in der Tat zwei Varianten des Grundtyps zu scheiden sind, läßt sich auf Grund des bisherigen Materials noch nicht sicher entscheiden. Meist werden die sassanidischen Lauten mittels Plektrum angespielt, nur auf einem einzigen Bilde mit den bloßen Fingern, doch ist gerade diese Darstellung am wenigsten sorgfältig und damit am wenigsten geeignet zu Rückschlüssen auf die Wirklichkeit. Die Wirbel sind seitenständig; die Saiten werden wie bei der

Violine in einen Schlitz des Kragens eingeführt, in den die Spitzen der Wirbel hineinreichen. Diese Art der Befestigung ist bereits viel älter und findet sich schon an altägyptischen Harfen des alten Reiches. Eine der Lauten zeigt hakenförmige Schallöffnungen in der Decke.

Diese sassanidischen Lauten gehören dem gleichen Typ an, den wir in der phoinikischen Terrakotte des Louvre und den alexandrinischen Monumenten schon kennen lernten. War diese Form damals noch erst vereinzelt aufgetreten, so ist sie in sassanidischer Zeit die herrschende geworden und hat die beiden anderen vorderasiatischen Typen gänzlich verdrängt. Der Bereich dieses Typus ist aber ein noch viel weiterer, die chinesische Frauenlaute, pipa, mit dem langen linsenförmigen Körper ist nichts anderes als diese sassanidische Laute. Bei dem Fehlen sicherer chronologischer Anhaltspunkte für die älteste chinesische Kulturgeschichte ist es meist nicht möglich, das absolute Alter altchinesischer Musikinstrumente genau festzulegen und zu bestimmen, was einheimisch-chinesisches Kulturgut und was eingeführt ist. Um so erfreulicher ist es, daß wir gerade für die pipa einige chronologische Fixpunkte haben. Die früheste Darstellung findet sich in den Wandgemälden der Oase Turfan in Chinesisch-Turkestan, in der wir eine so überraschende Verschmelzung klassisch-griechischer und altchinesischer Kunst kennen gelernt haben. Diese Monumente werden in das fünfte nachchristliche Jahrhundert gesetzt, sind den sassanidischen Silbervasen also annähernd gleichzeitig[1]). Auch die Dekoration der sassanidischen Gefäße zeigt verschiedentlich ostasiatische Elemente, und eines der hier dargestellten Musikinstrumente ist ausschließlich süd- und ostasiatisch, die Mundorgel, Tschêng (Abb. 16), nach altchinesischer Überlieferung eine Erfindung des Kaisers Huangti um 2700 vor Christus und noch heute ein Lieblingsinstrument der Chinesen. Auch die Schalmeien der Silbergefäße haben die starke konische Erweiterung wie sie in China bevorzugt wird, während die Harfe dem altassyrischen Typus angehört, den wir zuerst in einem elamitischen Felsrelief von Kul-i-Firaûn aus dem letzten Drittel des dritten vorchristlichen Jahrtausends und zuletzt in den Konstantinopeler Bildern des Flensburger Reisenden Melchior Lorichs aus dem Jahre 1554 nach Chr. finden, um 1200 auch in chinesischen Handschriften.

Abb. 18. Von einem sassanidischen Silbergefäß. Nach Smirnoff, Orientalisches Silber (russ.).

Die sassanidische Laute ist identisch mit der arabischen Rebab, die im Orient noch heute in unveränderter Gestalt fortlebt. Der Typus ist für uns deshalb so außerordentlich wichtig, weil er mehr als die im Altertum vorherrschenden Tanburaformen auf die europäische Laute eingewirkt hat.

---

[1]) Im Jahre 935 kommt die pipa nach Japan und lebt dort als biwa weiter.

Wie in den übrigen Zweigen der Kunst, ist die *Karolingische* Zeit auch in ihrer Musik in der Hauptsache vom klassischen Altertum abhängig. Viele der Bilder von Musikinstrumenten in den Skulpturen und Malereien dieser Zeit sind einfach mit mehr oder weniger Verständnis den älteren Vorlagen entnommen und haben somit keinerlei Beweiskraft für die gleichzeitige Instrumentalmusik. Verhältnismäßig selten erscheinen die Lauten, doch hier hat man in allen Fällen den Eindruck, meist sogar die Gewißheit, daß wirkliche Instrumentenformen dieser Zeit dargestellt sind. Neben den klassischen Grundlagen machen sich mehr und mehr orientalische Einwirkungen geltend, und in der Geschichte der Laute kommt ihnen sogar die höhere Bedeutung zu.

Abbildung 19. Aus dem Reliefbilde eines elfenbeinernen Buchdeckels. Dargestellt ist wie in den meisten Musikbildern karolingischer Kunst der königliche

Abb. 19. Von einem elfenbeinernen Buchdeckel. Nach *Goldschmidt*, Elfenbeinskulpturen.

Abb. 20. Aus dem Lothar-Psalter. Nach *Schlesinger*, Instruments of the modern orchestra.

Psalmist David inmitten seiner Musiker. Die Laute zeigt deutlich ihre Abkunft von den römischen Formen und ist dem Instrument vom Sarkophage des Arleser Musikers nächstverwandt: ein bauchiger Körper, kurzer Hals mit drei (gleichfalls oberständigen) Wirbeln, Anspiel mittels Plektrums. Die Saiten sind aber nicht wie üblich in einen Querriegel eingehängt, sondern um einen Knopf am unteren Ende des Körpers geschlungen, den sog. Sattelknopf, der hier zum ersten Male begegnet. Die Darstellung ist vorzüglich datiert, der Deckel gehört zu einem Psalter, den Karl der Große an Papst Hadrian geschenkt hat, also rund um 775 nach Chr.

Abbildung 20. Aus dem Lotharpsalter, 9. Jahrhundert. Der Grundtypus ist im großen und ganzen der gleiche wie bei der Laute des Elfenbeinreliefs, doch hat

der Körper hier ausgesprochene Eiform. Der Bezug besteht wiederum aus drei Saiten, die hier an einem Querriegel befestigt sind. Deutlich ist in dieser Darstellung ein Steg angegeben. Der obere Ablauf des Halses wird nicht klar, offenbar ist aber hier die Zeichnung verletzt. Die Decke der Laute trägt eine Reihe von Schallöffnungen, Gruppen von je drei Löchern nächst dem Steg und einzelne am oberen breitesten Teile des Körpers. Die Saiten werden mit den bloßen Fingern angespielt.

Abbildung 21. Aus dem Psalterium aureum von St. Gallen, um 875 nach Chr. David spielt eine Laute, die den alten vorderasiatischen Formen noch ziemlich nahesteht. Die Zeichnung ist indessen so flüchtig (drei Wirbel, aber nur zwei Saiten!), daß sie für Einzelheiten nicht in Frage kommen kann. Die flache Scheibe am Kopf ist indessen charakteristisch und begegnet noch häufiger im weiteren Mittelalter. Zum Anspiel dient ein Plektrum.

Abb. 21. Aus dem Goldenen Psalter von St. Gallen. Nach Rahn, Das Psalterium aureum.

Abbildung 22 und 23. Aus dem Utrechter Psalter, um 860 nach Chr., nach neuen Originalaufnahmen. In den Illustrationen dieser in jeder Hinsicht hochwichtigen Handschrift finden wir mehrfach eine Laute mit annähernd halbkreisförmigem Körper und sehr langem Hals, wie sie ganz entsprechend schon in dem ein rundes Jahrhundert älteren Evangeliar des Medardus begegnet. Die Gesamtform ist die gleiche wie auf dem Sarkophag Abb. 11. Auffallend ist der zackenartige obere Auslauf des Korpus, der so erst wieder Jahrhunderte später erscheint (z. B. an der Kathedrale von Bourges, 13. Jahrh.). Auch der scheibenförmige Kopf begegnet häufiger an mittelalterlichen Lauten. Die Zahl der Saiten und Wirbel ist in beiden Bildern drei; die eine Darstellung zeigt einen Steg und sehr langen Saitenhalter mit stark entwickeltem Knopf an der Außenseite des Körpers. Diese Instrumentenform ist eine der allerwichtigsten in der gesamten Geschichte der Musik, denn wir haben hier den ersten Nachweis für ein europäisches Streichinstrument. Eine dieser Lauten wird nicht wie die übrigen mit den Fingern angeschlagen, sondern mit einem Bogen gestrichen. Das muß damals wohl noch etwas Neues gewesen sein, sonst hätte der Künstler diesen Bogen nicht so knüppelartig dick und endlos lang, an der Körpergröße des Spielers gemessen etwa drei Meter lang, dargestellt (aus räumlichen Gründen ist in unserer Abbildung nicht die ganze Länge wiedergegeben). Auch die Haltung des Musikers, dem der Zeichner außerdem noch eine Harfe aufgeladen hat, deutet mit Sicherheit darauf hin, daß ein Streichinstrument der allgemeinen Vorstellung noch nicht geläufig war.

Das Streichinstrument des Utrechter Psalters steht vorerst noch ganz vereinzelt da, die nächsten beiden sind ein gutes Jahrhundert später (Abb. 25 und 27). Erst im 11. Jahrhundert werden die Streichinstrumente dann häufiger.

Dem ältesten monumentalen Zeugnis ist ein literarisches annähernd gleichzeitig, das uns auch den frühesten Namen des Streichinstrumentes gibt, eine Stelle aus Otfrieds Evangelienharmonie (V. 23, 197 ff.):

Sih thar ouh al ruarit, thaz organa fuarit,
lira joh fidula, joh managfaltu suegala,
harpha joh rotta, joh thaz io guates dohta,
thes mannes muat noh io giwuag.

Zu gleicher Zeit wird der klassische Name der Laute, pandura, in ganz mißverstandener Etymologie der ersten Silbe auf die Pansflöte (Syrinx) übertragen (Isidor, Etymol. III 21), wie das Mittelalter in der Umwertung antiker Bezeichnungen überhaupt sehr willkürlich verfährt (vgl. Behn, Mittelalterliche Terminologie der Musikinstrumente, in Neue Musik-Zeitung XXXIX (1918), Heft 9, S. 134 ff.).

Abb. 22 und 23. Aus dem Psalter von Utrecht. Nach Aufnahmen der Universitäts-Bibliothek in Utrecht.

Als späterhin sich der Name Geige einführt, sinkt Fiedel zu einer verächtlichen Bezeichnung herab und wird erst dann wieder salonfähig, als das Wort in italianisierter Gestalt als Viola, Violine wiederkehrt.

Können wir für das erste Auftreten eines Streichinstrumentes auch nunmehr feste Daten angeben, so bleibt darum die ebenso wichtige Frage nach der Herkunft des Bogens zunächst noch ohne Lösung. Jedenfalls zeigen jedoch die Denkmäler, daß die Fiedel eine direkte Tochter der Laute ist, nicht, wie vielfach angenommen wird, der walisischen Chrotta (crwth). Diese gehört nach Namen und Art vielmehr völlig zur Familie der Kitharen, hat wie diese ursprünglich zwei Gabeln und kein Griffbrett und ist erst im Laufe der Zeit zum Griffbrett gekommen und noch später zum Streichinstrument geworden, doch macht das Instrument in dieser Formenmischung stets den Eindruck unharmonischer Kontamination (vgl. Behn, Der Streichbogen, in Neue Musik-Zeitung XXXIX (1918), Heft 7, S. 104 ff.). Auch die südosteuropäische Tanbura wird in gleicher Form bald als Zupfinstrument, bald als Geige gespielt.

Abbildung 24. Aus dem Psalter von Ivrea, 10. Jahrhundert. Unter den musikalischen Trabanten des Psalmenkönigs spielt der eine die Laute. Das Instru-

ment hat linsenförmigen Körper ohne besonders markierten Hals, drei Saiten, Steg und Bünde. Ein Saitenhalter ist nicht angegeben, die Saiten sind bis zum Rande durchgeführt, also wohl an der Außenseite des Körpers befestigt gedacht. Die Decke hat kleine runde Schallöcher. Nicht ganz deutlich ist die Form des Kopfes, man kann nicht mehr erkennen, ob die Zacken etwa die Wirbel darstellen sollen oder eine geschnitzte Schnecke; vielleicht ist auch ein rundes Loch im Kopfe angedeutet, durch das die Saiten gezogen wurden. Zum Anspiel dient ein Plektrum einfacher Form.

Während sonst in den karolingischen Bildwerken durchweg die klassische Laute vom Tanburatypus erscheint, haben wir in dem vorliegenden Psalterbilde eine Laute, die den Instrumenten der sassanidischen Silbervasen außerordentlich ähnlich ist, doch ohne den umgeschlagenen Kragen.

Das Mittelalter, das in der Umdeutung der antiken Namen

Abb. 24. Aus dem Psalter von Ivrea. Nach Paléographie musicale, publiée par les Bénédictins de Solesnes.

Abb. 25. Aus einem angelsächsischen Psalter. Nach Wülker, Geschichte der englischen Literatur.

ja sehr willkürlich verfuhr, nannte dieses Instrument „Lyra", ohne daß irgendeine Beziehung bestanden hätte zu dem klassischen Saiteninstrument dieses Namens. Wir haben das Auftreten der „Lyra" wohl auf orientalischen, durch Byzanz vermittelten Einfluß zurückzuführen. In den Balkanländern wird diese Form noch heute neben der Tanburalaute gespielt, in Griechenland sogar noch unter ihrem mittelalterlichen Namen. In Westeuropa verschwindet diese „Lyra" im Verlaufe des 13. Jahrhunderts wieder, nachdem sie eine Weile ziemlich beliebt gewesen sein muß.

Abbildung 25. Aus einem angelsächsischen Psalter des 10. Jahrhunderts. Der eine Musiker aus dem Gefolge Davids spielt ein Instrument von dem gleichen Typus wie auf dem nur ganz wenig älteren Psalter von Ivrea, doch hier bereits als Fiedel und schon in der heutigen Haltung des Instruments. Auch die Form des Saiten-

halters und der vierſaitige Bezug entſprechen dem heutigen Gebrauch. Die Schallöffnungen in der Decke ſind rund und ſitzen auf der Höhe des Steges. Die Wirbel ſind noch oberſtändig wegen der Scheibenform des Kopfes. Auch dieſes Bild beweiſt wiederum die Abſtammung der Geige von der Laute.

Abbildung 26. Aus dem Titelbild des Psalterium aureum von St. Gallen. David ſpielt ein lautenartiges Inſtrument. Korpus und Hals ſind zu einem einzigen Ganzen verwachſen, zum Aufſetzen dient ein profilierter Fuß. Der Bezug beſteht aus vier goldenen Saiten, das Kopfende trägt eine achteckige, geränderte Scheibe. Wirbel ſind nicht angegeben. Das Plektrum hat ſeltſame, nagelartige Form und illuſtriert trefflich die angelſächſiſche Bezeichnung hearpenaegl (Harfennagel) für dieſes Gerät.

Abb. 26. Aus dem goldenen Pſalter von St. Gallen. Nach Rahn, Das Psalterium aureum.

Dieſes Inſtrument gehört entwicklungsgeſchichtlich zweifellos zur Familie der Lauten, im beſonderen iſt es verwandt mit dem Trumſcheit (auch Scheitholz, Nonnengeige und Marientrompete genannt), das die gleiche Form, doch größere Abmeſſungen und nur eine einzige Saite hat und mit dem Bogen angeſpielt wird. Das Material für dieſes merkwürdige Muſikgerät iſt leider noch recht ſpärlich, ſo daß Entwicklung und Familienzugehörigkeit noch wenig geklärt ſind. Vielleicht gehört außer dem Inſtrument des goldenen Pſalters auch noch das altnordiſche Langſpiel (langlrik) zur Verwandtſchaft; in den gleichen Kreis wird auch das Monochordium gehören, von dem wir die früheſte und beſte Abbildung in einem unveröffentlichten Pſalter des 10. Jahrhunderts in der Kgl. Bibliothek in Berlin haben.

Abbildung 27. Von einem byzantiniſchen Elfenbeinkäſtchen im Museo Nazionale in Florenz. 10./11. Jahrhundert.

Das feine Reliefbildchen (Venturi, Storia dell'arte ital. I S. 406, Abb. 370; Neue Muſik-Zeitung XXXIX (1918), Heft 7, S. 105) gehört zu einer Reihe von Plättchen, die von Ornamenten umrahmt die Außenwand eines Käſtchens ſchmückten, wie ſolche im Kreiſe der byzantiniſchen Kunſt nicht ſelten ſind (Volbach, Elfenbeinarbeiten [Katal. 7 des Röm.-germ. Zentralmuſeums], Tafel VIII u. a.).

Auf einer ſtiliſierten Ranke ſitzt ein nackter Putte und ſpielt eine Geige, die auf das linke Knie aufgeſtützt wird. Dieſe Handhabung des Inſtrumentes fanden wir bereits in dem Titelbilde des goldenen Pſalters (Abb. 26); auf ein Streichinſtrument angewendet begegnet ſie hier zum erſten Male. Schon im 11. Jahrhundert finden wir ſolche Kniegeigen häufiger in den Skulpturen romaniſcher Kirchen. Auch die Form des Korpus mutet in dieſer Frühzeit etwas fremdartig an und wird erſt in ſpäteren Jahrhunderten bei der Ciſter allgemeiner. Von den älteren Inſtrumenten ſteht unſerer Kniegeige am nächſten die Laute auf dem Sarkophag des Muſikers von Arles (Abb. 12) mit dem bauchigen Körper und kurzen Hals. Eigenartig iſt der Saitenhalter in Geſtalt einer großen dreiſpitzigen Knoſpe an der Außenſeite des Körpers; die Art der Befeſtigung der Saiten wird nicht ganz klar. Der Hals des Inſtrumentes iſt wie bei

einer modernen Geige in der Mitte längsgeschlitzt zur Aufnahme der Saitenenden: das setzt seitenständige Wirbel voraus, die jedoch nicht dargestellt sind. Merkwürdig sind die Zacken am Kopf, die ganz ähnlich auf dem römischen Sarkophag mit der lautespielenden Psyche begegneten (Abb. 11) und hier wie dort mit den Wirbeln nichts zu tun haben. Die Bespannung der Geige besteht in der Darstellung aus nur zwei Saiten. Die wellenförmige Wölbung der Decke entspricht sicherlich nicht der Wirklichkeit und ist wohl darauf zurückzuführen, daß der Elfenbeinschnitzer die in verschiedenen Ebenen übereinander liegenden Teile: Decke, Saiten, Bogen möglichst plastisch zum Ausdruck bringen wollte. Eigenartig wie das ganze Instrument ist auch der Streichbogen, auffallend lang mit S-förmig umgebogenem oberen Ende.

Abb. 27. Von einem byzantinischen Elfenbeinkasten des Museo Nazionale in Florenz. Nach Originalaufnahme.

Während alle anderen für unsere Untersuchung in Frage kommenden Instrumente sich ohne besondere Schwierigkeiten der einen oder anderen Typenreihe einfügten, steht die Kniegeige des Florentiner Kästchens ziemlich isoliert da und ist schwer einem der bekannten Haupttypen restlos anzugliedern. Es ist unmöglich, die Datierung des Bildchens noch tiefer herabzudrücken, es gibt sogar Forscher, die mit dem Zeitansatz noch um mehrere Jahrhunderte heraufgehen wollen. Das Elfenbeinrelief gehört, wie schon gesagt, in den Stilkreis der byzantinischen Kunst, deren Monumente bedauerlich unergiebig sind an musikgeschichtlichem Material. Wir müssen also möglicherweise im Südosten Europas um die Wende der ersten beiden nachchristlichen Jahrtausende mit Sonderentwicklungen rechnen, die sich unserem Auge vorerst noch verbergen; auch die mittelalterliche „Lyra" gehört dahin. Auf alle Fälle ist das kleine Relief eine der interessantesten Darstellungen der antiken Instrumentalgeschichte und liefert zum dritten Male den Beweis, daß die Geige unmittelbar aus der Laute entwickelt ist.

Ist das monumentale und literarische Material für die antike Laute auch gering im Vergleich zu dem, was wir zur Harfe, Kithara und Lyra besitzen, so genügt es doch vollkommen, um die formale Entwicklung des Instrumentes und die Wanderung der Typen in den Hauptzügen erkennen zu lassen.

Bei einer ausgesprochenen Sonderform, wie es die Laute ist, kommt zweifellos nur die einheitliche, einmalige Erfindung in Frage. Den Ursprungsort verweisen die Monumente mit aller Sicherheit nach Vorderasien, wohl Mesopotamien. Um 2300 vor Chr. ist die Laute fertig entwickelt, der Zeitpunkt ihrer Entstehung liegt also jenseits der Hammurabizeit. Der Archetypus spaltet sich bereits in Vorderasien in drei Untertypen, von denen jeder seine eigene Geschichte hat. Der im Altertum vorherrschende, von den Assyrern, Mitanni, Ägyptern, Griechen und Römern übernommene Typus mit dem kleinen Körper und langen Hals wird heute noch im Osten Europas gespielt (teilweise auch als Streichlaute) und hat mit der Form auch den klassischen Namen bewahrt, tanbura aus pandura; auch die indische wie die chinesische Laute des „mongolischen Orchesters" gehören zum gleichen Typus. Die Geschichte des zweiten Typs mit dem gitarrenartigen Korpus liegt vorerst noch in tiefem Dunkel, doch werden sich

zweifellos noch einmal die Zwischenglieder finden lassen zwischen dem hittitischen Instrument von Bos-öjük und der spanischen Gitarre des 13. Jahrhunderts, die ja ohne weiteres den Verdacht maurischer, also orientalischer Herkunft erweckt. Die größte Bedeutung sollte der dritte Typus gewinnen, der von den dreien am spätesten nachweisbar ist und in alexandrinischer Zeit zuerst ganz vereinzelt auf klassischem Boden erscheint, ohne jedoch diesmal festen Fuß fassen zu können. Am Ausgange des Mittelalters gelangt jedoch diese Form in Vorderasien zu unumstrittener Herrschaft und dehnt sich zuerst ostwärts bis nach China aus. Als diese Lautenform, die arabische Rebab, dann in karolingischer Zeit zum zweiten Male nach Europa kommt, verdrängt sie rasch und endgültig die bis dahin herrschende klassische Laute. Mit der Form wird auch der Name übernommen, aus rebab wird rubeba und rebec, und auch diese Laute wird später mit dem Streichbogen angespielt. Durch den lebhaften Verkehr zwischen Europa und dem Orient in den ersten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends, den teils die Mauren in Spanien, teils auch die Kreuzfahrer vermittelten, kam auch in Europa die Laute in allgemeinen Gebrauch. Dieser Siegeszug der arabischen Laute ist natürlich nicht durch einmaligen Import zu erklären, sondern nur durch fortgesetzt neue Einwirkung vom Orient aus, wodurch auch eine Variante wie die „Lyra" des Mittelalters verständlich wird.

Im Orient hatte inzwischen eine Kontamination stattgefunden zwischen den alten Typen zu einer neuen Mischform, die den bauchigen Körper und den umgeschlagenen Kragen der Rebab mit dem abgesetzten Halse der Tanbura verband. Dieser neue Typ heißt arabisch al'ud, das Holz. Das ist die Laute der Renaissance. In allen europäischen Sprachen ist mit dem Instrument sein arabischer Name übernommen, am reinsten bewahrt im portugiesischen alaude. Noch während der Renaissance erfolgte die Streckung des Halses, um die tieferen Lagen bringen zu können, und die Anbringung der Baßsaiten außerhalb des Griffbrettes. Damit schließt die Entwicklungsgeschichte der Laute ab.

Wollen wir die formale Entwicklung des Instrumentes in einem Stammbaum darstellen, so würde sich etwa folgende Figur ergeben:

Archetypus.

- Vorderas. Typus A (Tanbura)
  - Griech.-röm. Laute
    - Klass.-karoling. Laute
      - Fiedel
  - Ägypt. Laute
  - Indische u. „mongol." L.
  - (mit Typus B:) Al'ud
    - Renaissance-Laute
      - Moderne Laute
- Vorderas. Typus B (Rebab)
  - Alexandrin. L.
  - Sassanid.-byzant. L.
    - „Lyra" des M.-A.
      - Fiedel
    - Rubebe (Rebec)
  - Chines. Pipa
    - Japanische Biwa
- Vorderas. Typus C (Gitarre)
  - ?
    - ?
      - Gitarre mit Zargen?

Mainz. Friedrich Behn.

Zur Lösung der Benediktusfrage in Mozarts Requiem

Der Streit um Mozarts Requiem ist noch nicht beendet; und die Ereignisse sind hinlänglich bekannt, aus denen man die Anteilnahme Süßmayers an diesem Werke zusammenfügte, ohne daß dabei die Sachlage in irgendeiner Weise geklärt wurde. Die Philologie stützte sich in ihren Untersuchungen auf unzulängliche Geschmacksurteile und ebnete das Echte mit dem Unechten in einer Weise ein, daß bestimmte Ergebnisse ausbleiben mußten. Es gibt nun noch einen andern Weg, auf dem eine Scheidung wohl möglich ist; nennen wir ihn den ästhetisch-theoretischen. Man fußt dabei auf den musikalischen Wirkungen des Harmonischen und Akzentualen, um theoretisch zu sein, und auf dem Architektonisch-Monumentalen, um ästhetischen Betrachtungen nachgehen zu können.

Wir folgen diesem Wege und werden beobachten können, wie Mozarts Schaffensprinzip in den Jahren 1782—1791 sich wesentlich änderte und dabei vertiefend weiterentwickelte. Dieser Wandlung kommen wir auf die Spur, wenn wir die Messen Mozarts mit seinem Requiem vergleichen. Dort die ewig jubilierende Erfindung italienischen Einschlags, die keck in die Formen hineinspringt und sich in der Plastik des Satzbaues nicht zu erschöpfen vermag; hier im Requiem die strenge, ernste Geschlossenheit des Ausdrucks mit stilistisch straff zusammengehaltenen Sätzen. Musikalische Mächte beeinflussen hier Mozart, die seinem Vokalstil ganz neue Ziele eröffnen. Es sind Händel und Bach. Durch die Händelschen Werke eignete sich Mozart die Wärme und Eindringlichkeit des Imitationsstils an, durch die Bachschen Fugen aber gelangte er zu jener Verteilung des Harmonischen, die sichtend und ordnend auf die thematische Vertiefung einwirkte.

Es liegt in der eigenartigen Auffassung des Themas, daß wir in unsern Darlegungen mehr auf die architektonische Geschlossenheit Joh. Seb. Bachs in melodisch-linearem und harmonischem Sinne hingeleitet werden als auf Händel. Mit dieser bachischen Art gibt uns Mozart zugleich das Beweismaterial in die Hand, um zu ergründen, was im Requiem von ihm oder von Süßmayer herrührt.

Dieser schreibt bekanntlich in einem Briefe vom 8. Februar 1800 an Breitkopf & Härtel: „Das Sanktus, Benediktus und Agnus Dei ist ganz neu von mir verfertigt." Diese wenigen, knapp hingeworfenen Worte sind so gewissensschwer, daß die Zweifel noch heute die Seele jedes Mozartfreundes durchzittern. Dazu kommen noch als Briefeinleitung die stark auftragenden und für Mozarts Schaffen ganz unnötigen Lobeserhebungen: „Mozarts Komposition ist so einzig, und ich getraue mir zu behaupten, für den größten Teil der lebenden Tonsetzer so unerreichbar, daß jeder Nachahmer, besonders mit untergeschobener Arbeit, noch schlimmer wegkommen würde als jener Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückte." Diese Schreibweise ist auffällig und erweckt den Anschein, die „ganz neugefertigten" Sachen unter dem Deckmantel der Bescheidenheit zu verbergen. Was er damit will, werden die folgenden Darlegungen näher beleuchten. Es kann dann jedermann nach eigenem Ermessen feststellen, ob Süßmayer mit dieser „selbstgefertigten" Arbeit schlimmer daran ist als jener Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückt.

Wir setzen dort ein, wo unsre Zweifel an der Arbeit Süßmayers am stärksten sind, und wählen das Benediktus. Gelingt uns hier die Lösung zugunsten Mozarts, so sind wir dann auch in der Lage, die übrigen Sätze, das Sanktus, Agnus dei und Osanna mit in den Bereich unsrer Untersuchung zu ziehen.

Über das Benediktus hören wir von Zelter: „Das Benediktus ist so vortrefflich als möglich und kann nicht von Mozart sein, die Schule entscheidet so etwas. Süßmayer kannte Mozarts Schule, aber er war nicht drinnen gewesen, hatte sie nicht in der Jugend gemacht, und davon finden sich in dem schönen Benediktus hier und dort Spuren."

Jahn bestätigt dieses an sich recht unzulängliche Urteil und sucht es durch erläuternde Zusätze zu ergänzen: „Das erste vom Alt getragene Motiv, der Gedanke, die einzelnen Stimmen einander zurufen zu lassen, könnte sehr wohl von Mozart sein, aber die Ausführung sicherlich nicht. Offenbar stockt die Bewegung, als der Sopran nach dem Alt wieder in der Tonika einsetzt, und die Hinüberleitung in die Dominante ist sehr lahm, noch lahmer nach dem Abschluß des I. Teils das mühsame Festsetzen in F dur, und statt einer Durcharbeitung, die man hier erwartet, der unmittelbare Rückgang durch die Septime in den I. Teil, der dann in seiner ganzen Ausführlichkeit wiederholt wird. Ferner ist kaum glaublich, daß er im Zwischensatz das et lux perpetua aus dem Requiem in so auffallender Weise kopiert haben würde, wie es hier geschehen ist, ohne daß Grund zu einer Anspielung auf jene Stelle vorliegt." —

Es liegt in der Eigenart des naiven Genies — und ein solches ist Mozart in ganz unvergleichlicher Weise —, daß das leichtbewegliche Empfindungsleben aus tonisch-akzentualem Stamme heraus melodisch verschiedenfach gestaltet. Das kann man unter anderem beobachten, wenn man den Benediktusgedanken der früheren Messen in seiner Entwicklung nachgeht, um die Spuren des Requiem-Benediktus zu verfolgen. Schon in der Messe K.-V. 49 finden wir die erste Phase seines Entstehens.

K.-V. 49. 2 R.-V. 2
1 1
Be - ne - dic - tus Be - ne - dic - tus

In beiden Fällen steht der rhythmisch und tonisch-akzentual gleichgearteten Bewertung der Silben bei „bene" die einfachste Form jener melodischen Wendung gegenüber, wie sie Mozart im Figuralakzente bei „dictus" im Requiem darstellt (⌐—¬).

Die weitere Folge der Messen (K. V. 66, 167, 258) gibt den Benediktusgedanken in der charakteristischen Bearbeitung der Begleitstimmen:

K.-V. 66. R.-V.
Be-ne-dic-tus, qui ve - nit Be-ne-dic - tus, qui ve - nit

K.-V. 167. R.-V.
Be - ne - dic - tus, qui Be - ne - dic - tus

K.-V. 258. R.-V.
Be - ne - dic - tus, qui ve - nit Be - ne-dic -tus, qui ve - nit

Die zweite Phase für die Entwicklung des Benediktus tritt dort ein, wo die Sexte in der Umkehrung dem Gedanken sich einfügt. Dabei nimmt zugleich die Endfolge auf „dictus“ rhythmisch-figürliche Gestalt an (K.-V. 259).

K.-V. 259.
Be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus

In der dritten Phase steigert Mozart den Gefühlsausdruck dieser figürlichen Endfolge durch nachstehende Wendung:

K.-V. 262. K.-V. 275.
qui ve - nit Be - ne - dic - tus, qui ve - nit

Es vereinigen sich nun die Motivteile der zweiten und dritten Phase in der Höhe des Gefühlsausdrucks durch die Umstellung der Sexte und schaffen im Requiem-Benediktus ein melodisches Gebilde, das sich wie entschwebend aus dem Zeitmaße des Taktes emporhebt.

Be - ne - dic - tus

Die rhythmische Gliederung dieses Gedankens finden wir im K.-V. 192 vorbereitet.

K.-V. 192. R.-V.
Be - ne - dic - tus, qui ve - nit Be - ne - dic - tus, qui ve - nit

Wir können also dieser Entwicklung des tonisch-akzentualen Stammes im Benediktusgedanken überall nachfühlen, wie der Empfindungsgehalt ausreift und seelisch sich vertieft.

Ähnliche Beobachtungen vermitteln die abschließenden Wendungen der periodisch geordneten Sätze. Da die Aussageverhältnisse für einen bestimmten Begriffsinhalt sich sprachlich ändern können, so auch im musikalischen Satze für den charakteristischen Emfindungsausdruck die tonalen Ausklänge. Wir stellen darum auch hier das Gleichgeartete der verschiedenen Benediktusgedanken in ihrer Entwicklung zum Requiem-Benediktus zusammen.

Schon in K.-V. 49 fällt uns die überraschende Ähnlichkeit des in nomine domini-Motives auf, das in der Ausklangswirkung des Benediktusgedankens steht.

K.-V. 49. R.-V.
tr tr
in no - mi - ne do - mi - ni in no - mi - ne do - mi - ni

In K.-V. 167 finden wir die andre Wendung, an die sich das Altsolo des R.-V. anlehnt.

K.-V. 167. R.-V.

in no - - mi-ne do - mi- ni in no - mi - ne do - mi- ni

Mozart sucht in den weiteren Bearbeitungen dieser diatonischen Folgen dynamisch-plastisch den Empfindungsgehalt herauszuheben. Er bedient sich dabei langer Vorschläge und melodischer, auf betonter Zeit eintretender Halbtöne, die als figürliche Akzente wirken.

K.-V. 220.

in no - mi - ne do - mi - ni in no - mi - ne do - mi - ni

Die Romanze der Mozartschen Nachtmusik K.-V. 525 bringt die Übereinstimmung dieser abschließenden Wendungen dem Requiem-Benediktus erheblich näher.

M.N. R.-V.

no - mi - ne, do - mi - ni

M.N. R.-V.

Wer diese Entwicklung des Benediktusgedankens von Ton zu Ton verfolgt, der wird gewahren, daß seine Krönung im Requiem liegt.

Requiem-Benediktus

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni

Aber nicht nur, daß hier der Benediktusgedanke als Quintessenz einer jahrelangen Gedankenarbeit sich offenbart, er gibt auch durch seine Einfachheit und Klarheit, durch die Schönheit des Ausdrucks und der geordneten linearen Entfaltung ein Abbild vom Wirken Bachs in der Seele Mozarts.

Wie wir schon erwähnten, liegt es in der Eigenart des Mozartschen Schaffens, daß in der lebendigen Variierung auch kleinster Teile des tonischen Akzents alle Ausdrucksmöglichkeiten der Empfindungsgrade enthalten sind. Damit verbindet sich zugleich die künstlerische Freiheit eines ungebundenen Schaffens im thematischen wie harmonischen Sinne. Die vorwaltenden künstlerischen Prinzipien zeigen dabei hinlänglich genug, daß sich der Genius nicht allein von einer blühenden Einbildungskraft leiten läßt, sondern die Erfindung gehorcht zugleich einem sichtenden und

ordnenden Geiste, der die Tonsprache zu monumentaler Gestaltung erhebt. Darum wahrt der Genius auch in den kleinsten Formen seine Überlegenheit. Es kommt uns nun darauf an, im Requiem-Benediktus diese genialische Weise zu zeigen, um die Worte Jahns: „Der Gedanke könnte wohl von Mozart sein, die Ausführung sicherlich nicht", zu widerlegen. Wir werden finden, wie die Beweglichkeit des Empfindungslebens immer neue Varianten der Motivteile im tonisch-akzentualen Sinne hervorbringt. Bestimmend wirkt dabei die sorgfältige Bewertung der Figuralakzente. In ihnen liegt ein besonderes Kennzeichen der Sprache Mozarts. Die schlichte Figur schafft überall einen veredelten Gefühlsausdruck, und wie das Herz sich weitet in zunehmender Freudigkeit, so weitet sich hier der Gedanke in zartgewobener rhythmischer Gliederung.

Sopransolo. d c b a

Be-ne-di-ctus, qui ve-nit in no-mi-ne do-mi-ni in no-mi-ne do - mi-ni

Die Klammern geben die Weitung von der Terz zur Septime an. Wir finden eine ähnliche Anordnung der Motivteile in dem kurzen B dur-Adagio seiner c moll-Phantasie, K.-V. 475 vom Jahre 1785, in welchem sich aber im Gegensatz zum Benediktus die lineare Entwicklung nach oben bewegt.

d es f g

Aus alledem ist ersichtlich,

1. daß Mozart im Benediktusgedanken die thematische Charakteristik auf die diatonische Folge stützt und aus ihr die abschließende Wendung folgert. Die Intervalle weiten sich dabei auf der Linie d-c-b-a;

2. daß die lineare Entwicklung eine freie Gestaltungsfähigkeit ermöglicht, die der Nachsatz zu weiterer Verarbeitung übernimmt.

Die Art aber, wie die charakteristischen Motivteile im Nachsatz verarbeitet werden, läßt uns zweierlei erkennen:

1. die wohlgeordnete Verteilung des Harmonischen und

2. die damit verbundene gleichbewertete Durchführung aller Motivteile.

Damit stehen wir im Bachschen Schaffensprinzip, wie ich es im Bach-Jahrbuche 1910 in einer Abhandlung „Über den Einfluß der Diatonik auf die thematische Gestaltung des Bachschen Fugenbaues" dargelegt habe. Ich kam dort zu dem Ergebnis, daß die Diatonik bei Bach nicht allein die Gedanken, sondern auch deren harmonische Bewertung und Verteilung ordnet. Mozart geht als größtes Formgenie auch hier seine eigenen Wege, durch die Süßmayer in die größte Hilflosigkeit versetzt wird.

Mit Rücksicht auf den letzteren lassen wir eine eingehende Darstellung der harmonischen und thematischen Verteilung folgen:

Die Benediktusanlage gibt das Bild einer zusammengesetzten Periode V. N.— V. N., wobei die erste Periode in der Dominante, die zweite in der Tonika schließt. Die darin zum Ausdruck gebrachte thematische Geschlossenheit ist also auch harmonisch fest gegründet und veranlaßt Mozart zu einer geordneten Grundlinienzeichnung, wie wir sie bei Bach in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers verfolgen können.

I. Periode:

Vordersätze:	Nachsätze:
1. Satz, B. T. 4—6.	3. Satz, F-G, C-d. T. 10—15.
2. „ B. T. 6—10.	4. „ d-C-F. T. 15—18.

II. Periode:

Vordersätze:	Nachsätze:
1. Satz, B. T. 28—30.	3. Satz, Es-c-F. T. 33—38.
2. „ B. T. 30—33.	4. „ B-C, F-g. T. 38—43.
	5. „ g-F-B. T. 43—46.
	6. „ B. T. 46—50.

Aus dieser harmonischen Verteilung ersehen wir, mit welcher Sorgfalt die Tonika-Dominantenwirkungen abgewogen worden sind:

Dominante: F-G-C-d, d-C-F,
Tonica: B-C-F-g, g-f-B.

Die harmonische Weitung des zweiten Nachsatzes durch die Unterdominante bedingt zum Zwecke der proportionalen Gliederung die Weitung des Schlußtones B.

Es-c-F, T. 33—38 = 5 Takte.
B, T. 46—50 = 5 Takte.

Aus dieser geordneten Verteilung ergibt sich nachstehende harmonische Bewertung:

7mal B. T. 4. 6. 28. 30. 38. 43. 46.
5 „ F. T. 10. 18. 38. 41. 45.
3 „ C. T. 13. 35. 41.
1 „ Es. T. 33.
1 „ d. T. 15.
1 „ g. T. 43.

Resultat für die Bewertung der Haupttöne:

7 B, 5 F, 3 C, 1 Es.

Wir fügen vergleichsweise eine Bachsche Fuge bei, um auch hier die lineare Entwicklung der Grundlinie zu zeigen:

Fuge Cmoll:

I. Teil: T. 1—15.

c, T. 1—3, g, T. 3—5. Nachsatz: g-as-a-b-h-c. T. 5—6.
1. D.

c, T. 7—9. Nachsatz: d-es-e-f, c-d, d-es. T. 9—10.
2. D.

Es, T. 11—13. Nachsatz: 13—15.
3. D.

II. Teil: T. 16—31.

g, T. 15—17. 1. D.	Nachsatz: d - es - e - f - fis - g g - as - a - b - h - c	T. 17—20.
c, T. 20—21. 2. D.	Nachsatz: g - as - a - b, f - g - g - as. T. 22—24.	
c, T. 26—28. 3. D.	Ausklang des Themas. Coda: T. 29—31.	

Harmonische Bewertung: 4 c, 1 Es, 1 g. (2)

Hätte Jahn die Werke Bachs in diesem Sinne gekannt, so würde er seine theoretische Betrachtungsweise für Mozart gewiß anders eingestellt haben.

Was die Vordersätze beider Perioden als Gedankengründung aufstellen, das führt Mozart in den Nachsätzen durch. Den mannigfachen Imitationen stellt sich dabei nirgends ein Hindernis in den Weg, sie werden getragen von der harmonischen Verteilung und gliedern sich unbewußt dem harmonischen Fühlen ein. Das schafft eine durchaus einheitliche und reine Ausdrucksweise, die auch in diesem kleinsten Rahmen ein vollendetes Kunstwerk hervorbringen läßt. Um eine Vorstellung von den fortlaufenden Imitationen und den damit verbundenen Verschiebungen der Motivteile zum Zwecke plastischer Anlautwirkungen zu gewinnen, stellen wir die Satzanfänge in ihrer Folge zusammen. Sie lassen nicht allein die fortlaufende Variierung der Motiveinsätze erkennen, sondern veranlassen auch eine verschiedene Entwicklung der Sätze selbst, welche dann mit ihren abschließenden Wendungen eine ebenso vielgestaltige Veränderung des in nomine domini-Gedankens veranlassen.

I. Per. T. 10. T. 15, 16. II. Per. T. 33.

T. 38, 39. T. 43, 44.

Variierung abschließender Wendungen.

I. Per. T. 14. T. 17. II. Per. T. 37.

T. 42. T. 45.

T. 49.

Auf den Zusammenhang der letzten Beispiele mit der Mozartschen Nachtmusik hatte ich schon hingewiesen. Die Grundform der Imitationen finden wir ebenfalls in der Kleinen Nachtmusik, worauf mich Herr Professor Lewicki-Dresden aufmerksam machte.

Die Einheit dieser Gedankensprache in ihrer harmonischen Anordnung und thematischen Vielgestaltigkeit kann nur das Werk einer Hand sein, die in diesen Formen sich längst heimisch fühlte und mit dem Benediktusgedanken sich nicht erst seit gestern beschäftigte. In der Erfindung offenbart sich ein selten edler Empfindungsausdruck, und die akzentuale Schmiegsamkeit und Beweglichkeit, wie sie hier vorwaltet, ist nirgends so klar und rein wie bei Mozart zu finden. Und doch will das alles Süßmayer „verfertigt" haben!? Hat Süßmayer überhaupt geahnt, was hier vorgeht? Daß er es nicht geahnt hat, beweist der wie eine Gelegenheitsmusik eingestreute Zwischensatz, T. 18—27.

Zunächst ist es schon auffällig, daß er einen breiten, mit allerhand Motivteilen zusammengeschachtelten Satz konstruiert, der die schöne Einheit des Benediktus spaltet. Die beiden Benediktusteile durften nicht voneinander getrennt werden; das ließen schon die dargelegten harmonischen und formellen Satzgründungen nicht zu.

Und doch bleibt es immerhin merkwürdig, wie Süßmayer überhaupt zu einem solchen instrumentalen Zwischensatz kam, da er doch die Wesenheit der katholischen Meßanlage kennen mußte. Es kann ihn daher nur irgendeine Mozartsche Instrumentalskizze darauf hingewiesen haben. Gehen wir auch dieser eigenartigen Sachlage auf die Spur!

Wir unterziehen zunächst den Benediktuszwischensatz einer kritischen Betrachtung und prüfen daraufhin das Sanktus, Osanna und Agnus bei nach ihrer Urheberschaft. Die formellen Zusammenhänge werden uns dann wieder auf das Benediktus zurückführen.

Otto Jahn hielt es kaum für glaublich, daß Mozart in dem Benediktuszwischensatz das et lux perpetua in so auffallender Weise kopiert haben würde. Was wir hier sehen, ist keine Kopie mehr, sondern eine Verballhornisierung der Mozartschen Gedankensprache. Schon mit den ersten Takten reißt uns Süßmayer aus der Mozartschen

Sphäre heraus, trotzdem er an den begleitenden Instrumentalsatz des et lux perpetua sich anzulehnen bemüht. Rhythmisch lautet die betreffende Stelle in der Urform:

In beiden Takten gehen die Achtel in Sechzehntelbewegung über und erheben sich mit Hilfe des Mordents auf unbetonter Zeit zu einer leichtbeweglichen, ungebundenen Tonsprache. Süßmayer benutzt diese Takte für seine eigene Ausdrucksweise, kann sich aber, wie das bei wenig abgeklärten Talenten vielfach der Fall ist, von den betonten Taktzeiten nicht loslösen, sondern hebt diese vielmehr in einer Weise hervor, als gelte es, die Musik mit Brettern zu vernageln. Mit wuchtigen Schlägen hämmert er im Bereiche der schönen Benediktussphäre in die Achtelakkorde hinein, bis sie endlich in B dur mit einem letzten großen Hammerschlage festsitzen.

F dur. ff sf B dur. sf

Doch nach B wollte er gar nicht, sondern sein Ziel ist, dem Wesen eines überleitenden Satzes entsprechend, das dominantische F dur. Um dieses wieder zu erreichen, schiebt er sich durch F nach C hinauf, von dem er dann kadenzierend auf F dur zurückgleitet.

B F C F

Hier versucht er imitierend auf leerer Begleitfigur eine Art von Steigerung. Da er sich aber von dem et lux perpetua-Bereiche nicht loszulösen vermag, benutzt er dabei das perpetua-Motiv des Gesangssatzes zu einer Variante des Benediktusgedankens.

et lux per - pe - tu - a Be - ne - dic - tus

Damit reißt er das Benediktus aus seiner ursprünglichen Stimmungssphäre heraus und verletzt den tonisch-akzentualen Stamm bis zur Unkenntlichkeit. Süßmayer ahnt also weder die Schönheit der Mozartschen Gedankenwelt, noch kennt er die geniale Eigenart des Meisters. Dabei ist Süßmayer nicht imstande, das F in der Spannung zu erhalten, sondern verfällt auch hier wieder auf B zurück, so daß die lineare Anlage

des Basses den Eindruck erweckt, als balancierte jemand auf gespanntem Seil von einer Seite zur andern. Hierfür nachstehende Zeichnung:

C,T.22
F,T.19. F,T.21. F,T.23 F,T.27.
B,T.21 B,T.26.

Der einzige Lichtpunkt des Zwischensatzes liegt in T. 27:

Diese melodische Wendung verbindet mit ihrer Zweckbestimmung zugleich die richtige Ausdrucksweise. Wir sind aber argwöhnisch genug, uns zu fragen, woher sie Süßmayer entnommen hat. Nach ihrer akzentualen und harmonischen Deutung kann sie nur von Mozart sein. Und da der gleiche figürliche Gedanke auch als Instrumentalmotiv im Agnus dei wiederkehrt, so ist zugleich die Lösung einer weiteren Frage zu entscheiden, daß neben dem Benediktus auch das Agnus dei von Mozart ist.

Wir kehren auf die harmonische und akzentuale Deutung der Figur zurück: Auffallend ist uns eine Härte bei ihrem Eintritt. Sie liegt in der melodischen Folge e—g—f, die uns kadenzierend nach F dur zurückbringt, trotzdem sich Süßmayer bemüht, den Dominantseptakkord für die Überleitung zum zweiten Teile festzuhalten. Jenes e—g—f ist nur dann am Platze, wenn es einem vorausgehenden F dur angefügt wird. Eine solche Stelle der richtigen Vermittelung finden wir am Ende des ersten Teiles. Darum läßt uns der Süßmayersche Zwischensatz mit seiner treffenden figürlichen Charakteristik, Takt 27, vermuten, daß von Mozart eine ähnliche Instrumentalskizze für die Verbindung der beiden Teile vorgelegen haben muß. Versuchen wir sie im Anschluß an die hier gegebenen Verhältnisse wiederherzustellen. Schon der Schluß des ersten Teiles gibt uns Gelegenheit, den Süßmayerschen Zwischensatzgedanken der Mozartschen Überleitung anzupassen.

Der geehrte Leser kann sich nun selbst die musikalischen Gedankengänge zurechtlegen, nach denen der Süßmayersche Zwischensatz aus der Mozartschen Instrumentalskizze entstanden sein mag. Er wird dabei beobachten können, wie Süßmayer wahrscheinlich durch das charakteristische Eingangsmotiv zu der schwerfälligen Durchführung des et lux perpetua-Motivs veranlaßt worden ist, ohne sich dabei über die formelle Notwendigkeit solchen Verfahrens klar zu sein.

Die harmonische Verteilung im Bereiche der thematisch zusammengesetzten Periode, wie sie das Benediktus bietet, duldet keine planlose Weitung. Als Überleitung kommt hier nur eine dominantische Bewegung in Betracht, die naturgemäß den vorhandenen harmonischen Grundwerten untergeordnet ist. Süßmayer reißt also die figürliche Verknüpfung aus ihrem Zusammenhange mit dem gegebenen Ganzen heraus.

Doch wir haben noch andere Beweisgründe für ihren mozartischen Ursprung: Wer dem tonisch-akzentualen Stamme dieser Figur nachgeht, der findet seine einfachste Deutung im „qui venit" [musical notation]. Im Instrumentalsatz finden wir ihn T. 6 erstmalig variiert: [musical notation] Die Überleitung gibt diese Folge in der Umkehrung: [musical notation]. Hätte Süßmayer den Instrumentalsatz des ersten Teiles selbst geschrieben, so wäre für ihn die natürliche Folgerung gewesen, dieses Instrumentalmotiv in der Überleitung bedeutsam vorzukehren. Denn darin liegt ja eben die Feinheit der Mozartschen Schreibweise, daß er diesen Instrumentalgedanken von dem Gesangssatze fernhält, während ihn Süßmayer durch einen unerquicklichen Gesangsteil zu einer Nebensächlichkeit herabdrückt.

Das führt uns zugleich zu einer vergleichenden Betrachtung der instrumentalen Anlage beider Benediktusteile.

Mozart bringt das betreffende Instrumentalmotiv T. 6 für Fagott und Viola, dann T. 8 für 2. Violine und Bassetthorn im Einklang, in der Überleitung T. 27 für 1. Violine und Fagott in Oktaven.

Diese eigenartige, aus der vorausgehenden Entwicklung sich ergebende Instrumentierung der Überleitung führt bindend in den neugearteten Stimmeintritt des Gesangssatzes hinüber und veranlaßt zugleich eine anders geartete Behandlung des Instrumentalsatzes im zweiten Teil. Wohl ist diese vorhanden, doch vermag sich die Süßmayersche Instrumentierung nicht auf der polyphonen Höhe des ersten Teiles zu bewegen. Dieser Gegensatz löst den Gedanken aus, daß Mozart den ersten Teil mit der zugehörigen Überleitungsskizze instrumentiert hat. Zwischensatz und zweiter Teil dagegen sind Süßmayersche Instrumentierung.

T. 28 gibt er in der 1. Violine eine ungeschickte Variierung des tonisch-akzentualen Stammes in der Weise, daß er die charakteristische Folge des Motives vollständig in einer gebrochenen Dreiklangsfigur aufgehen läßt.

Das in den Takten 30 und 32 wiederkehrende Figuralmotiv wiederholt er farblos in Oktavbewegungen der 1. und 2. Violine, T. 30, und 2. Violine und Viola, T. 32. Damit aber schwindet die leichte motivische Beweglichkeit der Streicherstimmen, wie sie der erste Teil zeigt, weil sich Süßmayer zu sehr durch jene Imitationen (T. 30 und 32) gebunden fühlte. Der Bläsersatz schweigt sich hierbei ganz aus. Dort aber, wo er ihn endlich einzuführen versucht, T. 35—37, treten Bassetthorn und Fagott in eine steife Liniierung zur Alt- und Tenorstimme. Dabei fühlt sich Süßmayer wiederum in der Behandlung des Streichersatzes eingeengt. Wir finden, ganz wie im Zwischensatz, T. 33—36, nur leere akkordliche Figuren in den 2. Violinen und T. 37 ein nichtssagendes Vibrato in den Streichinstrumenten. Die Violen lehnen sich dabei möglichst an die Baßstimmen an.

Je mehr der Gesangssatz in seiner motivischen Beweglichkeit zunimmt, T. 37—42, um so mehr zieht sich Süßmayer in sein Nichts zurück. Die 1. Violinen geben in der bekannten steifen Liniierung die thematische Skizze, die 2. Violinen vibrieren über leere Flächen hinweg, während die Holzbläser mit bequemen Kadenzen die dynamischen Akzente festnageln, — ganz wie im Zwischensatz. Was Mozart meidet,

um die polyphone Entfaltung des Gesangssatzes nicht aufzuhalten, das schafft Süßmayer künstlich hinein. Überall sehen wir sein Unvermögen, mit der Stilisierung des Gesangssatzes gleichen Schritt zu halten.

Darum ist auch die Art, wie er sich aus der Folge der verschiedenen Schwierigkeiten zu helfen weiß, mehr als schablonenhaft.

In T. 42—46 kommt es darauf an, die Schlußtakte instrumental wirksam vorzubereiten, um sie in gesättigter Breite ausleben zu lassen. Die Holzbläser durften also nicht fehlen. Das weiß auch Süßmayer. Wie aber ist die Ausführung?

Er umgeht jegliche selbständige Arbeit und klammert sich mit dem Streichersatz an die einzelnen Stimmen des Gesangssatzes. Dabei unterstützen die Fagotte die schon an sich stark genug auftretenden Streichbässe, als hätten diese etwas ganz besonderes zu sagen. Doch ist hier nur die Absicht Süßmayers, eine verbindende Klangfarbe für die in den Schlußtakten auftretenden Holzbläser zu schaffen, die aber bei solcher Bearbeitungsart nicht wirksam hervortreten können.

Wie wir schon andeuteten, trägt an alledem die Mozartsche Schreibweise des Gesangssatzes die Schuld. Süßmayer weiß ihr nicht beizukommen, und so greift er zur Schablone, die darin besteht, daß er abwechselnd Instrumentalgruppen vernachlässigt, um mit der einen sich Ton für Ton an die Stimmen des Gesangssatzes zu binden. Während er daher T. 42—46 den Streichersatz in vollständigem Einklang mit den Singstimmen gibt, läßt er in denselben Zeiträumen für die Bläser leere Flächen. In T. 47—50 stehen die Bläser mit den einfachen Imitationen des Gesangssatzes im Vordergrunde, und die Streicher ergehen sich in nichtssagenden Vibrationen und Figuren.

Der erste Teil dagegen zeigt das reine Gegenstück zu dieser Süßmayerschen Bearbeitung und gibt den Weg, wie er zu instrumentieren hatte. Diese Art aber nachzuahmen, war Süßmayer nicht imstande. Es fehlt ihm nicht allein die Beweglichkeit eines gereiften Könnens, sondern auch die geistige Einsicht in die anders gearteten harmonischen und stimmlichen Verhältnisse, um mit durchgreifender Logik der anlebenden Wirkung des ersten Teiles eine auslebende mit gleicher instrumentaler Bedeutsamkeit im zweiten Teile gegenüberzustellen.

Wir kommen zu dem Ergebnis:

Von Mozart ist die gesamte Bearbeitung des Gesangssatzes, sowie die Instrumentierung des ersten Teiles mit der Einleitung. Von Süßmayer wurde der Zwischensatz und die instrumentale Begleitung des zweiten Teiles verfertigt.

Die figürliche Verknüpfung, T. 27, ist von Mozart, nur ist sie ihrer eigentlichen Zweckbestimmung von Süßmayer enthoben und dabei entstellt worden.

Der Basso continuo ist für beide Teile von Mozart geschrieben worden. Hätte Süßmayer das grundlegende Verhältnis dieser Stimme zu der thematischen Linearskizze gekannt und richtig anzuwenden gewußt, so würde er in bezug auf stimmliche Beweglichkeit des Orchestersatzes gewiß andere Wege eingeschlagen haben. Er war aber nicht imstande, aus diesem linearen Verhältnis der Außenstimmen die Mittelstimmen motivisch loszulösen.

Da uns die figürliche Verknüpfung, T. 27, auf das Agnus dei hinweist, und das Osanna zum Sanktus in demselben Verhältnis wie zum Benediktus steht, so fühlen wir aus diesen Beziehungen zugleich die von Mozart beabsichtigte Formeinheit des letzten Requiemteiles, in welcher Mozart um die Vollendung des Werkes ringt. Die Gedankengänge sind kurz, und was er uns sagt, sind Erinnerungen in verklärtem Aus-

druck. Es gehört aber eine gewisse Verwegenheit Süßmayers dazu, sie als sein Eigentum zu bezeichnen.

Auf Grund der Benediktusdarlegungen besitzen wir Erfahrung genug, auch diese letzte Formeinheit nach ihrer Urheberschaft festzustellen.

Für die Mozartsche Schreibweise ganz auffällig erscheint uns im Requiem die harmonische Verteilung. Sie trägt wesentlich zur Weihestimmung des Werkes mit bei. Doch konnte sie nur dann die reine in sich abgeklärte Wirkung erzielen, wenn das Harmonische mit dem Thematischen vollständig in Einklang gebracht wurde und das Thematische den Empfindungsgehalt des Textes vollständig in sich verarbeitete. Die Bachschen Fugen geben für die richtige Lösung genügenden Aufschluß. Hier springt der Gedanke aus harmonischer Grundwirkung hervor, und die harmonische Verteilung wächst aus dem Grundton und der thematischen Charakteristik heraus. Mozart gab dieser Schaffensweise eine anders geartete geniale Durchdringung.

Wir gehen zum Belege hierfür vom Gesamtbilde des Requiems aus und skizzieren zunächst die harmonische Verteilung der einzelnen Sätze:

Requiem - dmoll, Dies irae - d, Tuba mirum - B, Rex tremendae - g,
Recordare - F, Confutatis - a, Lacrimosa - d, Domine Jesu - g,
Hostias - g, Sanctus - D, Benedictus - B, Agnus dei - d.

Die einzelnen Meßsätze sind also in den Haupttönen der Grundtonart durchgeführt und ergeben nachstehende harmonische Verteilung:

Tonika-Tonart:	5 d (4 d, 1 D)	unterdominantische Bewegung.
Unterdominant-Tonart:	3 g	
Untermediant-Tonart:	2 B	
Oberdominant-Tonart:	1 F	oberdominantische Bewegung.
Obermediant-Tonart:	1 a	

Der harmonische Schwerpunkt neigt sich nach der Tiefe zu und prägt das gewollte Düster des Grundtones möglichst aus. Die zwischenliegenden Mediantentöne sind, wie bei Bach, aufhellende Wirkungen.

Das oberdominantische a tritt vollständig zurück, ist im resignierten Moll gegeben und dient dazu, die proportionale Bewertung des Werkes mit zu stützen!

Tonika 5 d — Dominante 4 — Mediante 3.

Einer ähnlich gearteten harmonischen Grundwirkung begegnen wir in Bachs hmoll-Fuge:

Tonika 7 h, Unterdominante 4 e, Obermediante 2 D, Oberdominante 1 fis.

Daß bei dem künstlerischen Werdegang, der sich aus den Beziehungen zwischen Text, harmonischer Verteilung und thematischer Charakteristik ergibt, die durchgeistigende Kraft des Genius das allein Ausschlaggebende ist, das erkennen wir hier ebenso klar wie bei Bach. Doch hatte Süßmayer davon keine Ahnung. Wie kann er harmonisch-proportionale Werte einfügen, wenn er, wie sein Zwischensatz dies zeigt, seine Harmonien planlos untereinander wirft und die harmonische Verteilung im Benediktus aus Unkenntnis zerstört. Noch weniger aber war ihm bewußt, wie die Gedankengänge im Sanktus, Osanna und Agnus dei entstanden sind, sonst hätte er mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß eine spätere Zeit einmal über sein Verfertigertalent richten würde. Wir behaupten daher:

Die thematische Gründung des Sanktus, Benediktus, Osanna, Agnus dei ist mit der harmonischen Verteilung des Werkes entstanden. Wir führen darüber des weiteren aus:

Die Eigenart, tonisch-akzentuale Stämme zu verpflanzen, beobachteten wir schon bei der Entwicklung des Benediktusgedankens. Dort verengten und erweiterten sich die melodischen Gebilde und erfuhren mannigfache Umgestaltungen, aber der tonisch-akzentuale Stamm blieb immer erkennbar. Und so können sich um ihn die zartesten Abstufungen der Empfindungsgrade weben, so daß sie, wie in der d moll-Phantasie für Klavier, zu einem musikalischen Seelengemälde sinnigster Art sich formen. Wir hören darum bei Mozart oft ein Vielerlei von Gedanken, und doch fühlen wir uns in dieser „Welt" heimisch, weil überall die Grundform des einen Gedankens mitspricht und durch die verschiedenen Abstufungen uns zu fesseln weiß. Aus der Bedeutung akzentualer Stämme mag wohl auch das Bedürfnis Mozarts hervorgegangen sein, ein Themenverzeichnis anzulegen. Schützte es ihn doch nicht allein vor Wiederholungen, sondern gab ihm auch neue Anregungen.

Untersuchen wir die vorhin genannten Schlußsätze des Requiems in bezug auf ihre tonisch-akzentualen Stämme, so werden wir den Weg, den Mozarts Variationsvermögen dabei einschlägt, genau verfolgen können. Wir werden beobachten, wie sich eine freie periodische Entfaltung auftut, einen ungebundenen Gedankenlauf veranlaßt und überall neue Phasen des Empfindungslebens anregt. Damit tritt die Arbeit Süßmayers, wie sie sich im Benediktus-Zwischensatz bekundet, in einen weiteren Gegensatz zur künstlerischen Persönlichkeit Mozarts, so daß wir die Scheidung zwischen beiden im Requiem zu endgültigem Abschluß bringen können.

Wir ziehen zunächst jene akzentualen Stämme in Betracht, wie sie in dem gegensetzlichen Stimmungsbereich der düsteren Todesgedanken und der Hoffnung auf göttliche Gnade zum Ausdruck kommen. Schon das Gefühl weist uns auf nachfolgende Gruppierung hin:

Requiem — Agnus dei
Dies irae — Sanctus
Lacrimosa — Benedictus
Kyrie — Osanna.

Wir beginnen mit der akzentualen Deutung der zu vergleichenden Sätze:

Requiem aeternam — Agnus dei.

Re - qui-em ae - ter - nam do-na e - is

A - gnus de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Die charakteristische Halbtonfolge a-gis-a beantwortet Mozart im Agnus dei mit a-b-a. Die Wendung a-h-c tritt im Agnus dei in der Folge a-cis-d noch bestimmter nach oben strebend hervor. Damit führt er den Agnus dei-Gedanken zu einer breiten Entfaltung nach der Höhe: e-e-f-e. Der gleiche Stamm tritt überall in seiner charakteristischen Halbtonfolge auf. Wer das Dies irae in den Worten solvet

saeclum in favilla damit vergleicht, der findet die motivischen Bestandteile cis-d und e-f in variierter Form wieder:

sol - vet sae-clum, in fa - vil - la

Auf diese Weise begegnen sich im Agnus dei die akzentualen Stämme des Requiem aeternam und Dies irae.

Bindend wirkt für den Stimmungsgegensatz die gleiche abschließende Wendung:

Requ. aet. — Agnus dei

- nam do - na e - is dom - do - na e - is re - qui - em

Am auffälligsten ist die gegensätzliche Beleuchtung gleicher thematischer Gedankengänge im Sanktus und Dies irae. Beide Sätze stimmen in ihrer Melodielinie fast vollständig überein. Nur ist das Dies irae im düsteren d moll, das Sanktus dagegen im kraftvollen D dur geschrieben, und was im Sanktus an melodischen Bestandteilen des Dies irae weggelassen wurde, das finden wir, wie wir schon erwähnten, im Agnus dei wieder.

Siehe Agnus dei

di-es i-rae, di-es il-la, sol-vet sae-clum in fa-vil-la, te-ste Da-vid cum Sybil-la

San-ctus, san-ctus, san-ctus do-mi-nus De-us Sa - ba-oth

Nur das Genie vermag derartiges zu vollbringen, um die verwickeltsten Aufgaben mit leichtester Simplizität zu lösen (Schiller). Die Gedankengänge sind trotz der gleichen thematischen Stämme so rein, daß überall die volle Selbständigkeit gewahrt wird.

Ähnlich liegen die Verhältnisse im Lakrimosa und Benediktus.

Nach der Art, wie sich der Benediktusgedanke aus den früheren Messen entwickelt hat, ist das Lakrimosa aus ihm hervorgegangen, also nicht vor ihm entstanden. Der stärkere Gefühlston aber, der in der akzentualen Wendung nach der oberen Sexte für beide Sätze liegt, hat hier die Umkehrung des Benediktusgedankens K.-V. 259 veranlaßt.

Die formelle Anlage ist für beide Gedanken gleichgeartet:

La - cry-mo - sa di - es il - la

Be - ne - dic - tus, qui ve - nit

Während das Lakrimosa sich auf a (×) wiederholt, scheidet im Benediktus das f (×) des Eingangs in der Wiederholung aus. Die absteigende Terz des Lakrimosa wird im Benediktus durch die im K.-V. 275 vorbereitete figürliche Bewegung umschrieben. Die wunderbare Plastik aber, die beiden Gedanken eigen ist, beruht auf der Wirkung der punktierten Eingangsnote, wodurch eine rhythmische Bewegung angeregt wird, die dynamisch-akzentuale Herbheiten im Süßmayerschen Sinne (siehe Zwischensatz) ganz zu meiden weiß.

Auch die Behandlung der Nachsätze läßt erkennen, wie es Mozart darauf ankommt, streng gegensätzlich in der Linienführung zu verfahren: Im Lakrimosa das starre Festhalten rhythmisch gleichbewerteter Töne, als sei das ganze Innere vom Schmerze gebannt; hier im Benediktus dagegen das Sichloslösen, die unbehinderte Beweglichkeit.

Eine ganz eigenartige Gedankenmodellierung zeigt die Gegenzeichnung des Kyrie durch das Osanna.

Ky-ri-e, e-le-i-son O-san-na in ex-cel - - - - - sis

Der tonisch-akzentuale Stamm ist für beide Gedanken die Septime des Septakkords der 7. Stufe, die im d moll des Kyrie als verminderte und im Osanna als kleine Septime auftritt. Die rhythmische Bewertung des Textes schafft im Bereiche derselben melodische Varianten, deren innere tonalen Beziehungen leicht aufzufinden sind. Mozart umgeht bei der gleichgearteten akzentualen Bewegung das, was ihn unmittelbar an das Kyrie binden könnte. Er stellt der Terz und Quarte des Kyrie die Sekunde und Quinte des Osanna als charakteristische Folge gegenüber.

3 4 2 5

Ky-ri-e O-san-na

Fast könnte man einen „Architektenscherz" annehmen, denn die Intervalle beider Gedanken summieren sich in der Zahl 7. Aus der Septime fließt dann die abschließende Wendung hervor, die im Kyrie jäh abstürzt, im Osanna ruhig abfließt.

7 7

e-le-i-son

Auch darf nicht außer acht gelassen werden, wie Mozart in bezug auf rhythmische Bewertung im Osanna seinen früheren Meßgedanken aus dem Wege geht, um immer wieder Neues zu formen.

Aus alledem ist wohl zu ersehen, wie die gleichen tonisch-akzentualen Stämme, die durch Stimmungsgehalt und rhythmische Bewertung des Textes zu Veränderungen veranlaßt werden, nur dort in Betracht kommen können, wo trotz eines anders gearteten Gefühlstones die Einheit der thematischen Zusammengehörigkeit festgehalten werden soll.

Für diese so eigenartige Behandlung tonaler Stämme im thematisch gegensätzlichen Gefühlsausdruck liegt ein weiterer Beleg in seinem kanonischen Sonatensatz F dur von 1788 vor.

I. Thema:

II. Thema:

III. Thema:

In allen drei Themen ist der akzentuale Stamm eine diatonisch-lineare Bewegung, die in den beiden ersten sich im Bereiche der Unterquinte (⌐¬), im dritten dagegen in der Umkehrung zur Oberquarte vollzieht. Ferner finden wir im zweiten Thema die abschließende Wendung des ersten in der Umkehrung (⏟), im dritten klingt die charakteristische Folge des ersten in ihrer rhythmischen Bewertung aus. Die Art, wie hier die drei Themen verarbeitet werden, kennzeichnet diesen Sonatensatz als eine der genialsten Schöpfungen der Tonkunst.

Nach dem Schreiben an Breitkopf & Härtel hat Süßmayer wohl geahnt, daß die Schaffensweise Mozarts eine durchaus eigenartige ist, er wußte diese Eigenart nur nicht zu ergründen. Die Folge davon war die phrasenhafte Ausdrucksweise des Briefes.

Daß aber nur er allein das Urbild jener Gestalten mit untergeschobenen Arbeiten ist, jenes Raben, der sich mit Pfauenfedern schmückt, dafür können wir auch den Nachweis in harmonischer Beziehung führen.

Wir gründen unsre Beweisführung auf dreierlei:

1. kann eine derartige Modulationsführung, wie sie der Benediktus-Zwischensatz zeigt, gar keinen Anspruch auf einen so hehren Flug erheben, wie ihn der Eingangssatz des Agnus dei bietet.

2. Da Süßmayer kein Verständnis für das Prinzip der harmonischen Verteilung hat, so ist auch die Durchführung des Osanna nicht sein Werk.

3. Wie ängstlich und unbeholfen Süßmayer den fertigen Skizzen gegenübersteht, das zeigt die Verknüpfung des Sanktus und Benediktus mit dem Osanna.

Zu 1. Um die modulatorische Entfaltung des Agnus dei kennen zu lernen, skizzieren wir die Baßlinie:

a) I — 1. u. 2. T. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14–17.
7 — 6# 5 — 6 — 6 5 — 7 ♮ — v# — d III / F I — 6 5♭ — 6 — 6 4 — 7♭ 3 — I

b) I — 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25–26. 27. 28. 29. 30. 31–34.
6 5 — F I / C IV — 6 v5 — C I — 7 — 7♮ — a v# — a VII / C V — I — 6 — 7♭ 3 — 6# 5♭ — 5 4 — – 3

Diese drei periodischen Anlagen der Bässe sind in thematischer und harmonischer Beziehung besonders beachtenswert. Wir finden in ihnen die Stammform des Requiem aeternam mit ihren charakteristischen Halbtönen wieder:

Agnus dei Requ. aet.

Aus ihnen heraus formt er die abschließenden Wendungen der Vordersätze T. 5—9, T. 20—24, T. 37—41.

In der Verknüpfung mit den Nachsätzen T. 10—14, T. 25—30, T. 42—45 und der Überleitung T. 46—51 gibt Mozart modulatorische Wirkungen, die uns wie entschwebend in eine andere musikalische Zeit hinüberleiten.

Und doch ist auch hierfür der Grund- und Eckstein Joh. Seb. Bach. Mozart übernimmt von ihm die harmonische Umdeutung der tonika-dominantischen Werte, und sein Genius erreicht damit die geheimnisvolle Wirkung in den Bindungen der Sätze.

Wie das zu verstehen ist, soll in einzelnen Beispielen dargelegt werden:

Im ersten Periodenbilde der Baßlinie a, arbeiten sich die Harmonien kadenzierend zur Dominante A, Takt 9, hinauf. Es folgt dann ein Trugschluß nach F, T. 9 bis 10. Das F wird mehrdeutig verwendet und in der weiteren Harmoniefolge als F dur-Tonart bestätigt, T. 13—14.

Die Baßlinie b beginnt mit F dur und führt in T. 24 nach E dur. Die kadenzierend herausgehobenen Töne F, T. 19, und C, T. 21, sind wesentliche Bestandteile von a moll. Der Grundton der Tonart wird also im Satzbilde nicht berührt, wohl aber dessen oberdominantischer Stützpunkt E dur. Der nun folgende Trugschluß nach G, T. 24—25, vermittelt die Modulation nach C dur.

Die Baßlinie c gibt die Umdeutung der Tonikawirkung ins Moll. Dem beginnenden C dur, T. 34—36, fügt Mozart Harmonien in c moll an, T. 37—39, die kadenzierend, T. 40—41, nach B dur hinüberleiten. T. 42—46 klingt B dur im Nachsatz aus. Um die Herbheit eines Ganzschlusses an dieser Stelle zu meiden, läßt er in T. 45 wieder einen Trugschluß folgen. Die Sätze bleiben dadurch in fortschwebender Bewegung. Wir fühlen in T. 46 nur die kadenzierende Wirkung während der Viertelpause, aber wissen noch nicht, wohin das nachfolgende b im Sopran gehört. T. 47 bringt uns Aufschluß durch die wunderbare Harmoniefolge in b moll, die noch dazu durch kadenzierende Zwischenharmonien bereichert ist.

Die überraschende harmonische Wirkung des Agnus dei liegt also in den Trugschlüssen, womit die Satzfolge verbunden wird, sowie in der Umgehung erwarteter

Tonikaeinsätze durch leitereigene Harmonien, die gestützt sind durch die Dominante, und in der Auslösung des Dur durch leitereigene Harmonien des gleichnamigen Moll.

Das harmonisch-dekorative Prinzip der Romantik hat sich diese Modulationsweise zunutze gemacht.

Mit der thematischen Durchführung der Grund- und Höhenlinie ist ferner das begleitende Instrumentalmotiv, das wir schon im Benediktus als Stammgebilde entwickelt haben, durch eine ungemein mannigfaltige Durchführung verbunden, ohne durch die harmonische Eigenart des Satzes behindert zu sein. Was im Benediktus, T. 27, in der figürlichen Charakteristik zu harmonisch bedeutsamem Stammgebilde sich entwickelt, das tritt hier in freie Entfaltung. Darum läßt auch die Art, wie der zweite Teil des Bendiktus instrumentiert worden ist, gar nicht die Meinung aufkommen, Süßmayer könne die geschlossene und dabei so plastische Form der thematisch-harmonischen Anlage des Agnus dei instrumental bearbeitet haben.

Zu 2.

Die Art der harmonischen Verteilung läßt uns auch an der Urheberschaft Süßmayers am Osanna zweifeln.

Das Osanna ist bekanntlich in knapper Fugenform geschrieben, und die scheinbare Einfachheit in der stimmlichen Linienführung könnte uns vermuten lassen, daß wir es hier mit einer noch unvollendeten Fuge zu tun haben. Mozart hat diese Form schon in seinen Jugendmessen angewendet. Man vergleiche K.-V. 192, 194, 258, 262. Doch finden sich hier harmonische Abweichungen, die später unter dem Einflusse Bachs nicht mehr bei ihm vorkommen. Bach hält streng an der harmonischen Bewertung der Haupttöne fest; das tut Mozart auch hier in seinem letzten Osanna. Vergleichen wir beide Osannasätze des Sanktus und Benediktus, so finden wir nicht die geringste Herbheit; trotzdem sich beide durch Kürzungen und Ergänzungen und durch anders geartete Linienführung unterscheiden, so scheinen sie einander doch gleich zu sein.

Der Grund für diesen musikalischen Eindruck liegt in der gleichmäßigen harmonischen Bewertung beider Sätze. Dort aber, wo es scheinen will, daß in der vergleichenden Zusammnstellung das vierte Es des B dur-Osanna (T. 16) zum Zwecke der proportionalen Anlage fehlte, ist es so genial in die Linienführung hineingeflochten, daß wir an ihm wie unbedacht vorüberflüchten.

Sanctus-Osanna in D dur.

	D	G	D	A	D	G	A	D	G	D	A	D	G	D
T.	1—3	4	6	9	11	12	15	17	20	22	23	24	25	28

= 7 D, 4 G, 3 A.

Benedictus-Osanna in B dur.

B	Es	B	F	B	Es	B	F	B (Es)	F	B	Es	B
1	4	6	7	11	12	13	14	16	17	19	20	23

= 7 B, 4 Es, 3 F.

Es ist nicht nur die harmonisch-proportionale Einheit in so engem Rahmen ein Kunststück für sich, sondern auch die Durchführung der gleichen Proportionalität unter anders geartefer Linienführung.

Das Unterdominantische ist gegenüber der Tonika vorwiegend. Mozart mußte damit einen bestimmten Zweck verfolgen; denn mit den harmonischen Grundwirkungen ist auch diejenige des Satzes aufs engste verbunden. Erkennen wir doch aus den klassischen Tondichtungen der monodischen Richtung, daß die sorgfältige Bewertung der Tonika-Dominanke zu einer monumentalen Gliederung führt, die jede Unebenheit ausschließt.

Das Hervortreten der unterdominantischen Bewertung im Osanna ist demgemäß eine notwendige harmonische Folgerung vorausgehender Sätze. Diese Folgerung übersieht Süßmayer vollständig, weil er in die Wesenheit der harmonischen Verteilung im Bachschen Sinne nicht eingeweiht war. Davon zeugt die Art, wie ängstlich und unbeholfen er den fertigen Skizzen des Sanktus und Benediktus in der Verknüpfung mit dem Osanna gegenübersteht.

Da am Mozartschen Ursprung des Sanktus und Benediktus nach akzentualer Deutung nicht zu zweifeln ist, so kann uns auch die harmonische Bewertung in der Gegenüberstellung zum Osanna nicht im Stiche lassen.

Das Benediktus hat neben dem siebenmaligen B als oberdominantische Töne fünf F und drei C, und nur ein Es als Unterdominante. Das volle Ausstrahlen nach der Höhe bedingt in dem angegliederten Osanna ein harmonisches Gegengewicht durch sieben B, vier Es und drei F. Mozart meidet hier das fünfte Es, weil es schon im Benediktus vorkommt. An der harmonischen Einheit beider Sätze kann darum nicht gezweifelt werden. Sie gestaltet ein Kunstwerk von scheinbar größter Einfachheit, und das kann nur Mozart.

Mozartisch ist auch die Art der thematischen Überleitung, wie sie beide Gesangsteile miteinander verbindet.

3 2 1 1 2 3

Benedictus Osanna

Aus der Verteilung der Klammern sind die thematischen Zusammenhänge ersichtlich. Die Beweglichkeit der Mozartschen Erfindung ist dabei derart elastisch, daß er die Motivteile nicht allein umgekehrt in der beiderseitigen Taktfolge erscheinen läßt, sondern sie auch rhythmisch umdeutet. Während die Quinte des 1. Taktes im Benediktus harmonisch rein auftritt, erscheint sie im 2. Takte des Osanna figürlich umschrieben. Die figürliche Darstellung des 2. Taktes im Benediktus beantwortet er mit der rein harmonischen des 1. Taktes im Osanna.

Süßmayer erkennt aber weder die harmonischen noch die thematischen Zusammenhänge der zu einander gehörigen Sätze und zerstört in der Unkenntnis der Sachlage die musikalische Einheit. Er läßt den unglückseligen Zwischensatzgedanken noch einmal auftreten und fügt ihn als Coda dem Benediktus an. Dadurch reißt er das Osanna aus der Verbindung mit dem Benediktus und läßt es als ein zusammenhangloses und unfertiges Tonstück auf uns wirken. Mozart dagegen betrachtet auf Grund der harmonischen und thematischen Anlage das Osanna als Coda, und zwar in der Form eines ausstrahlenden Tuttisatzes. Daß dabei Mozart eine kurze instrumentale Überleitung eingefügt haben würde, läßt sich wohl annehmen, aber nur mit der Absicht, die Einheit beider Sätze zu möglichstem Ausdruck zu bringen.

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse in der Verknüpfung des Sanktus mit dem Osanna. Dabei ist wichtig, wie Mozart die engen thematischen Beziehungen des Sanktus

zum Dies irae harmonisch auseinander zu halten weiß, und andrerseits, wie er auf dieser harmonischen Grundlage die formelle Einheit mit dem Osanna zusammenfügt.

Während die Bässe des Dies irae durch den Requiem aeternam-Gedanken dichter fundamentiert sind, tritt im Sanktus eine ungemein frische Liniierung der Bässe auf, die sich in zweimaligem Anlauf auf die Oberdominante stützt.

Dies irae

Re - - - qui - - - em ae - - - ter-nam

Sanktus T. 1—5

T. 6—10

Wir hören auf dieser Grundlage zwei periodisch geordnete Vordersätze (T. 1—5, 6—10) mit breit ausklingenden Motivteilen in den abschließenden Wendungen. Es machen sich darin die Vorboten des Osanna bemerkbar, die dann im Osanna selbst eine thematisch scharf geprägte Form erhalten:

T. 3 T. 4 T. 9 T. 10

Osanna

Die motivischen Zusammenhänge sind durch Zahlen in den Klammern angegeben.

Dem oberdominantischen Anlaut des Sanktus im Vordersatz gliedert sich eng die unterdominantische Bewertung des Osanna im Nachsatz an. Zwischen diese Gedankengänge legt Süßmayer den Tonikadreiklang wie einen ungefügen Steinblock. Und es ist dies wohl der einzige Fall der gesamten klassischen Tonkunst, wo der harmloseste Akkord eine solch ungeschickte Anwendung findet.

Süßmayer will hier für das Sanktus einen Schluß darstellen, weil er annimmt, Mozart habe die Komposition auf der Oberdominante abgebrochen, er stört aber damit die dem Schlusse eigentümliche Ausklangswirkung.

Das ist ein Beweis dafür, daß Süßmayer weder das Sanktus noch das Osanna etwas angeht. Sein musikalisches Gefühl gewahrt nicht, daß die Ausklangswirkung der dominantischen Bewegung im nachfolgenden Osanna selbst liegt.

Dadurch zerreißt er die periodische Gliederung der beiden Sätze, die nicht nur harmonisch gegeben ist, sondern auch thematisch vermittelnd durchgeführt wird.

Die Folge davon ist, daß die beiden Sätze einen unfertigen Eindruck machen müssen. Sie erscheinen als abgebrochene periodische Teilsätze.

Die Lösung ist sofort gefunden, wenn wir jenen ungefügen tonischen Dreiklang ausstoßen. Man erreicht dadurch eine motivisch klare Vermittelung des Osannagedankens, und der Chorleiter erspart sich die Verrenkung, mit der er infolge der Tempoverschiebung den ersten Takt des Osanna einsetzen muß.

Allegro Allegro

Alte Fassung Neue Fassung

Durch die neue Fassung erfährt naturgemäß der Instrumentalsatz eine andre Abtönung in seinem dominantischen Abschluß.

Geht man also vom Bachschen Schaffensprinzip aus, das Mozart, wie wir schon erwähnten, in seinen letzten Lebensjahren sich zunutze machte, ohne dabei seine künstlerische Eigenart irgendwie aufzugeben, so gelangen wir zu folgender Schlußbetrachtung:

Der Benediktus-Zwischensatz Süßmayers fällt aus dem Rahmen der harmonischen und akzentualen Bewertung.

Damit fühlten wir uns veranlaßt, das ganze Werk in harmonischem, akzentualem und linearem Sinne zu untersuchen.

Wir erkannten die monumentale Anlage des Ganzen in seiner klaren harmonischen Verteilung und thematischen Sichtung, wodurch dem einzelnen Satze ein charakteristisches Gepräge ward. Die architektonische Gliederung konnte daher nicht durch ein Auseinanderreißen, sondern nur durch ein Ineinanderfügen entstanden sein, so daß die Skizzierung aller Sätze zunächst erfolgte. Wir beobachteten, wie Mozart aus tonisch-akzentualem Stamme immer neue Gebilde hervorbrachte und sie vertiefend gruppierte. Dadurch trat das, was Süßmayer für sich als Eigentum beansprucht, immer mehr zurück und verengte sich auf jene wenigen Takte des Benediktus-Zwischensatzes, die er mit entstellten Mozartmotiven ausfüllte.

Weiter lenkte die Bearbeitung des Instrumentalen im Benediktus unsre Aufmerksamkeit auf den Basso continuo. Wir gewahrten aus der verunglückten Lösung der Süßmayerschen Instrumentalbegleitung zum zweiten Benediktusteile, daß Mozart der Gesangsskizze zugleich den Basso continuo beigefügt haben mußte, um einen Anhalt für die instrumentale Durchführung der einzelnen Stimmen zu haben.

Daraus ergab sich, daß Mozart mit den übrigen Sätzen in gleicher Weise verfahren sein mußte. Das Lakrimosa war also auch als Gesangssatz fertig, sonst hätte man es unmöglich an seinem Krankenlager singen können. Den ersten Teil davon hat er instrumentiert, der zweite Teil ist auf dem vorgezeichneten Basso continuo mit dem gleichen Stilmotive von Süßmayer verfertigt worden. Ähnlich lagen die Verhältnisse gewiß auch im Sanktus. Da aber für das Benediktus und Sanktus in der Vereinigung mit dem Osanna aus formellen Gründen eine dominantische Verknüpfung in Betracht

kam, so fehlte für Süßmayer jeglicher Anhalt eines überleitenden Basso continuo, und es traten daher die bekannten Entgleisungen ein.

Das Osanna ist instrumental so abhängig von der stimmlichen Liniierung des Gesangssatzes gezeichnet, daß nur die operettenhafte Schlußwirkung des Instrumentalsatzes an Süßmayer erinnert.

Das Agnus dei ist vollständig mozartisch. Und wenn Konstanze erwähnt, Mozart habe Süßmayer dargelegt, „wie er das Ende ausführen sollte, wovon aber die Hauptsache hier und da in Stimmen schon ausgeführt war", so beziehen sich die Bemerkungen nur auf die textlichen Umstellungen. Im übrigen finden wir in keiner Messe Mozarts eine derartige Wiederholung. Dem schönen monumentalen Gefüge fehlt also die Schlußkrönung. Wir ahnen sie nur im Einleitungssatz des Agnus dei. Doch rettet nach unsern Darlegungen der Bachische Geist dem Genius alles das, was über ein Jahrhundert Zweifeln unterworfen war. Er trennt das Echte vom Unechten und läßt die akzentuale Eigenart des Mozartschen Schaffens gegenüber der Formunkenntnis und Oberflächlichkeit der Süßmayerschen Schreibweise scharf hervortreten.

Pirna. Robert Handke.

Ein Vorläufer von „Stille Nacht, heilige Nacht"

Zum 100. Geburtstag des Weihnachtsliedes

Bei der Vorarbeit für eine kleine Schrift zur Geschichte des bekannten Weihnachtsliedchens „Stille Nacht, heilige Nacht"[1]), das in einer gottbegnadeten Stunde von dem Hilfspriester Josef Mohr und dem Schullehrer Franz Gruber am 24. Dezember 1818 geschaffen wurde, bin ich in der Proskeschen Musikbibliothek auf ein Konvolut alter, vergilbter Notenblätter gestoßen, unter denen eine noch gut erhaltene, etwas umfangreichere Partitur meine Aufmerksamkeit erregte. Die interessante Handschrift (qu. 4° 58 S.) trägt folgenden Titel:

Originale
Pastorale ossia Ninna Nanna
pel Natale di N. S. Gesu Cristo
con Recitativo e Coro
a tre voci
Del Sig.r Domenico Cimarosa
Il Recitativo è del Sig.r Matteo Vernucci, Maestro di Cappella Napolitano (!). Musica[2]) . . . In Partitura per la
La (!) Capella Reale J. 10.

---

[1]) Dieselbe wird demnächst bei Fr. Pustet in Regensburg erscheinen.

[2]) Hier folgen Rasuren mit teilweise noch durchscheinenden Buchstaben; auf diese Rasuren sind dann nachträglich die darauf folgenden Worte geschrieben. Überhaupt scheint das Titelblatt auf den ersten Blick von zwei verschiedenen Schreibern herzurühren, denn mit „Il Recitativo" usw. setzt eine kräftigere Schrift ein. Dieselbe ist jedoch nur ein späterer Zusatz mit stärkerer Feder und Tinte; dem Geist der Schrift nach stammt derselbe von der gleichen Hand. Was mit dem Nachtrag bezweckt werden sollte, namentlich was ursprünglich nach „Musica" folgte, läßt sich nicht klar erkennen; wie er nun vorliegt, bezeugt er den Sig. Matteo Vernucci als Autor des „Recitativo", also m. E. nach des Textes, da an eine Teilung der kleinen Komposition unter zwei Autoren wohl nicht gut

Das „Pastorale“ ist ein reizendes Schlummer- und Wiegenliedchen für das neugeborene Christkind, ein „Krippenlied“ von einer kindlichen Naivität, wie sie nur jenes Land zum überschwenglichen Ausdruck bringen kann, in dem der hl. Franz von Assisi — „il poveretto“, gelebt und seine „Kripplein“ zu blühendem Leben für Volk und Kinderwelt erstehen ließ. Nach Text und Musik darf dasselbe ein Vorläufer des „Stille Nacht, heilige Nacht“ genannt werden.

Lassen wir zuerst den Text mit einer dem Original folgenden deutschen Umdichtung[1]) folgen:

Quid tardi et somno oppressi[2]),	Was liegt ihr, schlafbefangen
Pastores, in armento	Und ruhig bei der Herde,
⟨Jacetis⟩? Vos jacetis[3])	Ihr Hirten? — Ihr liegt träge —
In nocte tam obscura	Zutiefst im nächtigen Dunkel
Celesti luce aspersi?	Von Himmelslicht umflossen?
Novâ stellâ nascente	Beim Aufgang neuen Sterns wird
Nascìtur[4]) Divus Infans!	Das heilige Kind geboren!
Pácem celi homínibus donando	Himmelsfrieden allen Menschen bringend
Surgite, — usque Bethlem[5]) properate et	Eilt nach Bethlem, kniet vorm Kinde nieder
Genuflexi infantem positum in praesepe	An der Krippe; Hand in Hand verschlingend,
Adorando — et fistulâ sonando	Zum Schalmeienklange singend
Cum virgìne matre cantus date[6]).	Mit der Jungfrau Mutter eure Lieder! —
Lied: Blandule Somne Veni[7]!)	Süßer Schlaf, o komme:
Veni somne blandule,	Komm doch Schlaf, du sanfter, süßer,
Veni! — — Conclamate[8]):	Komm doch! — Rufet wieder:
Dormi Care — Care Fili!	Schlafe, Liebling, liebes Kindchen!

gedacht werden kann. Wollte man aber das letztere annehmen, so daß also Vernucci die Solostimme und Cimarosa der Chor und die Begleitung zuzusprechen wären, so würde die Nachschrift verständlicher. Daß die Hs. aus Italien, speziell aus der Königlichen Kapelle in Neapel stammt, dafür besteht nach den Erwerbungen Proskes wohl kein Zweifel, auch darüber kaum, daß sie zurzeit als Unikum gelten kann. Für eine Handschrift Cimarosas vermag ich die Partitur jedoch nicht zu halten. Dagegen sprechen hauptsächlich der eben genannte Titel und Sorglosigkeiten, die einem Musiker von der Qualität Cimarosas kaum begegnen würden; auch die ganze Anlage, der Geist der Partitur zeugt dafür, daß wir wahrscheinlich das Werk eines Kopisten der Königlichen Kapelle in Neapel vor uns haben.

1) Von dem Regensburger Dichter Oberstudienrat Dr. Alois Patin, der auch meinem Amtsvorgänger Dr. Haberl bereits manchen wertvollen Dienst erwies (vgl. Orlando-Ausgabe XIX. Bd., S. VIII); ihm sei auch an dieser Stelle geziemend gedankt.

2) Die Verschleifungen gegen den Hiatus verlangt der altitalienische wie neulateinische Vers. Die Kompositionen beachten sie nicht und vertonen auch die elidierten Silben.

3) Nach dem Versmaß muß jacetis ausgefallen sein; auch wäre vos ohne diese Verdopplung sinnlos und ohne Ton. Der Text scheint vom Komponisten selbst verschlampt, verkürzt, zusammengedrängt worden zu sein.

4) Romanische Silbenzählung! Im Neulatein liegt auf nascìtur der Tiefton, also doch ein Ton!

5) Der Schreibfehler Betelem entstand, weil die Melodie drei Silben wollte, wo der Vers ein zweisilbiges Wort verlangte. Also Bethlem im Texte ganz sicher.

6) Man beachte die Reime, darunter Binnenreime und nahezu übergreifende Reime (Enjambement!): a) donando adorando sonando cantando und spät nachklingend zweimal jubilando. b) properate, durch die Verschleifung ungestört, cantus date und spät nachklingend conclamate.

7) „Der mitvertonte Titel“, vgl. Aleph, Beth der Lamentationen.

8) Im Texte steht Cor clama, dann eine Lücke! Korrektur zweifellos durch die Lücke, den Reim und als Ankündigung des vielstimmigen Veni. Der Schreiber weiß wenig Latein: conclamare war ihm fremd wie aurae.

Tu | dormi dormi,	Du — schlafe, schlafe!
Ah | — Dormi, non spirant aurae[1]),	Ach — schlafe, kein Lüftchen atmet!
Dormi, formose puer	Schlaf doch, du schöner Knabe!
Nam | té cantando vígi-	Denn — für dich singend wacht ja
lat Mátris cor! In pace[2])	das Mutterherz! In Frieden
Dormi, dormi!	Schlafe, schlafe!
Tu ploras, care Fili?	Du weinst, geliebtes Kindchen?
Ne[3]) plores. Dormi, dormi;	Nicht weinen, schlafen, schlafen!
Nam | gemit pro te Mater!	Für dich seufzt ja die Mutter!
Dormi, dormi,	Schlafe, schlafe,
Dormi, Redemptor Care,	Schlaf, teuerer Erlöser!
Dormi, dormi!	Schlafe, schlafe!
Te canunt celi et terra	Dir singt ja Erd und Himmel
jubilando!	jubelklingend:
Tu dormi, care Fili,	So schlafe, liebes Kindchen,
Benigne Jesu, dormi:	Gütiger Jesus, schlafe:
Te canunt celi et terra	Dir singt ja Erd und Himmel
jubilando!!	jubelklingend.

Der Text ist in vorliegender Fassung nirgends weiter zu finden. Nur in der soeben erschienenen Erzählung „St. Erhards Haupt" von M. Herbert[4]) begegnete mir ein einstrophiges Liedchen, das an das unsrige auffallend anklingt, besonders in der 3. und 6. Verszeile. Die Verfasserin nannte mir als ihre Quelle „Des Knaben Wunderhorn", und dort steht es an letzter Stelle als das einzige lateinische Lied[5]).

---

[1]) Der Text nam spirant aures ist sinnlos, aurae ganz sicher; non statt nam wahrscheinlich: „atmende" Lüfte locken nicht zum Schlafe. Im Sommer zwar möchten sie kühlen — Im Winter paßt nur: Kein Lüftchen regt sich.

[2]) Zwei Verse oder Halbverse fügen sich zu einem zusammen:

Nam | te cantando vigi- lat matris cor. In pace
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

(⏑ = tonlos, – = betont).

[3]) Text tu statt ne, sinnlos! Tu Ah Nam stehen als Übergangstonträger fast außerhalb des Verses. Dieses Nam hat wohl auch das andere statt non veranlaßt.

[4]) Regensburg, J. Habbel 1918, S. 68.

[5]) Heidelberg 1803, III. Bd. Der wundersame Text, der in Rhythmus und Gedanken aus des hl. Bonaventura (nicht des Jacopone da Todi, vgl. Dreves in C. B. D. 1915) „Stabat mater" schöpft, lautet also:

Dormi Jesu, mater ridet
Quae tam dulcem somnum videt
Dormi Jesu blandule.
Si non dormis, mater plorat
Inter fila cantans orat
Blande veni somnule.

Im Zusammenhang muß ich hier noch ein anderes Weihnachtslied nennen, auf das ich gestoßen bin. Meine älteste Quelle hierfür ist bisher die „Augsburger Postzeitung" (Nr. 295 vom 28. Dezember 1899, S. 1). Dort berichtet ein Anonymus, daß er dasselbe auf einem Dorfkirchenchore des bayrischen Waldes (Thurmannsbang, Post Tittling) aufgefunden.

Der lateinische Text lautet also:

1. Alma nox, tacita nox!
Omnium silet vox,
Sola virgo nunc beatum
Ulnis fovet dulcem natum
Pax tibi puer, pax!

2. Alma nox, tacita nox!
Angeli sonat vox
Halleluja! O surgite
Pastores hic accurrite
Christus Deus adest.

Ob die Sänger des „Wunderhorn", Arnim und Brentano, Vernuccis Dichtung kannten? Wohl kaum.

Die Musik, die Cimarosa zu dem Texte Vernuccis schuf, werden wir vielleicht am besten charakterisieren als echte, süße Pastoralmusik; sie entspricht ganz dem naiven Texte. In die Tiefe geht der abenteuerliche Neapolitaner in seiner Musik ja überhaupt nicht, — auch nicht in seiner Kirchenmusik —, aber „frisch und melodiös" zu schreiben, das verstand er wie wenige seiner Zeitgenossen, und diese Qualitäten sicherten namentlich seinen zahlreichen Opern ihre Beliebtheit und retteten manche derselben bis in die Gegenwart herüber[1]).

Das „Pastorale" besteht aus zwei Teilen. Der erste Abschnitt (S. 2—27) ist mit dem „Recitativo" ausgefüllt, im zweiten (S. 28—58) tritt der Chor hinzu. Die Orchesterbesetzung ist folgende: 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni — diese Angabe fehlt in der Partitur —, Viola und Basso continuo. Das Vorspiel umfaßt die S. 1—16; hier beginnt der „Canto" mit dem Texte „Quid tardi et somno oppressi Pastores?" und singt sein Solorezitativ bis S. 27. Während der erste Teil mit „Allegro" überschrieben ist, lautet für den zweiten Teil die Vorschrift „Larghetto"; zugleich verdrängt jetzt der wiegende, echt pastoralmäßige Sechsachteltakt den Viervierteltakt des ersten Teils. Auch hier wiederum ein Vorspiel, aber ein ganz kurzes (S. 28—32), dann beginnt das eigentliche Wiegenlied „Blande somnule veni!" S. 37 setzt der Chor in der in Italien üblichen Besetzung Sopran, Tenor, Baß mit „Dormi, dormi, ah!" ein und wechselt mit der Solostimme in zartem Zwiegespräch bis zum Schluß. Man sieht sie förmlich im Bilde vor dem Kripplein knien, diese frommen, naiven Hirten und immer wieder einen Blick auf den Jesusknaben werfen, ob er schon einschläft. Da beugt sich sachte ein alter Hirte vor — Instrumente und Gesang verstummen (siehe Notenbeispiel S. 136) — und singt ganz allein: „dormi benigne Jesu" und dann nochmals der Chor mit dem Anfangsmotiv „dormi, dormi!" und — das Jesulein schläft.

So ungefähr müssen wir uns die Situation denken, wenn wir dem zarten Text mit seiner leichten, um nicht zu sagen seichten Musik, Verständnis abgewinnen wollen. Ist das nicht die gleiche geistige Atmosphäre, in der auch das Schlummerlied „Stille Nacht, heilige Nacht" entstand?

---

3. Alma nox, tacita nox!
O Jesus, tua vox
Amorem nobis explanat
Nos redemptos esse clamat
In tua natali.

„So minderwertig die von Karl Sayler komponierte Melodie ist, so ebenbürtig dem deutschen Weihnachtslied ‚Stille Nacht' von J. Mohr, vielleicht dasselbe noch übertreffend durch einheitliche Durchführung des Grundgedankens, ist der lateinische Text." Der Verfasser gibt sodann der Vermutung Raum, „daß der lateinische Text älter als der deutsche und somit Original sei". Weiterhin wäre anzunehmen, der Dichter des deutschen Textes von ‚Stille Nacht' habe den ihm vorliegenden lateinischen frei übersetzt und, weil ihm die Melodie von Sayler nicht entsprach, den Lehrer Gruber zu einer anderen Komposition veranlaßt. Ein bekannter Forscher schrieb mir hierzu: „Der mitgeteilte Text ist mir gänzlich unbekannt gewesen; er ist verhältnismäßig so gut — mit Ausnahme des prosaischen ‚amorem nobis explanat' — daß man am liebsten diesen lateinischen Text als Vorlage des ‚Stille Nacht' ansprechen möchte. Aber — nescio." Die Forschung wird diesem Problem noch nachgehen müssen; einstweilen halte ich den lateinischen Text des unbekannten Verfassers für jünger als die nun 100jährige Dichtung Mohrs und für eine Übersetzung desselben. Aber — nescio.

[1]) So z. B. seine berühmteste Oper „Il matrimonio segreto" (1792).

Und was uns vor allem das Recht gibt C i m a r o s a s „Pastorale“ einen Vorläufer von „Stille Nacht“, zu nennen, ist ein Motiv, das dem Anfangsmotiv aus dem G r u b e r schen Weihnachtslied zum Verwechseln ähnlich sieht[1]):

(S. 50, 56)

ein Motiv, das schon im vierten Takt des Vorspiels die Oboen eindringlich zurufen — hier mit „Soli“ überschrieben — und dann immer wiederholen:

(S. 2, 3 usw.)

Es dürfte nicht ohne Interesse sein, wenn wir den letzten g e s a n g l i c h e n Teil des Pastorale, wo der Chor dieses Motiv so wirksam bringt (S. 50—58), nach der Originalpartitur im folgenden wiedergeben, zugleich als Probe der noch unveröffentlichten Komposition C i m a r o s a s:

Coro.

dor - mi dor - mi be - ni - gne be - ni - gne Je - - - - - su

Je - - - - - - - - - - - su dor - mi be - ni - gne

dor - mi dor - mi dor - mi dor - mi! Te ca - nunt Cęli et Ter - ra, Cęli et

Je - su dor - mi dor - mi dor - mi! Te ca - nunt Cęli et Ter - ra Cęli et

[1]) Diese Ähnlichkeit ist so groß, daß noch jeder, dem ich die Partitur zeigte, nach einem flüchtigen Blick ausrief: „Das ist ja ‚Stille Nacht, heilige Nacht!‘“

Canto.

Ter-ra ju - bi - lan - do, ju - bi - lan-do, ju - bi - lan - do Tu

Ter-ra ju - bi - lan - do, ju - bi - lan-do, ju - bi - lan - do

dor - mi ca - re Fi - li dor - mi, dor - mi Tu dor - mi ca - re

dor - - mi

dor - - mi

Fi - li be - ni - gne Je - su dor - mi

dor - - mi dor - - mi, dor - - -

dor - - mi dor - - mi, dor - - -

mi Je - su dor - mi

mi, Je - su dor - - mi dor-mi be-ni-gne Je-

dor - mi, dor - mi be - ni - gne be - ni - gne Je - - - su dor-mi, dor - -

- - - - - - - - - - - - - su, dor-mi be-ni-gne Je - su dor - -

mi, dor - mi, dor - mi, dor - mi, dor - mi.

mi dor - mi, dor - mi, dor - mi, dor - mi.

Wäre Arnsdorf-Oberndorf, die Wirkungsstätte Grubers, wo „Stille Nacht, heilige Nacht" 1818 seine Geburt feierte, an einer der großen italienischen Verkehrsstraßen gelegen, so läge auch die Vermutung nahe, Gruber habe das Lied Cima-

rosas in einer Abschrift gekannt oder sonst irgendwo gehört und die Erinnerung daran sei in seinem Gedächtnis haften geblieben. Wohl wäre diese Annahme der Zeit nach möglich — Cimarosa starb 1801 —, doch schließen eine Reihe von anderen Erwägungen dieselbe aus[1]), und ich möchte der letzte sein, der dem verewigten Komponisten zum 100. Geburtstag des „Stille Nacht, heilige Nacht“ das vollständige geistige Eigentum an seiner innigen Schöpfung abzusprechen versucht.

Regensburg Karl Weinmann

Bücherschau.

Festschrift, Hermann Kretzschmar zum 70. Geburtstag überreicht von Kollegen, Schülern und Freunden. C. F. Peters, Leipzig 1918. [Vorwort unterschrieben: Namens der Verfasser Max Friedländer, Henri Hinrichsen (in Firma C. F. Peters), Max Seiffert, Johannes Wolf.] VI u. 184 Seiten Lex.

Festschriften sind Geschenke, die für fruchtbare Anregungen und Bereicherungen unseres Wissens und unserer Kunst danken wollen. Aus ihnen spricht Verehrung und Dank, vor allem aber Liebe und Hingabe an die Ideale und Ziele, die der Jubilar in seinen eigenen Werken aufgestellt und umgrenzt hat. Diese hingebende Liebe und Verehrung zeigt sich auch in der Festschrift, die Hermann Kretzschmar zu seinem siebenzigsten Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern überreicht wurde, ja die Zahl derer, die ihren Dank durch einen kleinen schriftstellerischen Beitrag Ausdruck geben wollten, war so groß, daß die Festschrift in zwei Teilen, einem gedruckten und einem handschriftlichen, übergeben werden mußte, denn der Krieg setzte dem Druck von vornherein Grenzen. Auch die Beiträge mußten eine beschränkte Seitenanzahl einhalten, und so wurde die Festschrift ein richtiges „Kriegskind“, das gleich unter den strengsten Rationierungsvorschriften ins Leben trat.

Die Beschränkung auf wenige Druckseiten setzte den Beiträgen von Anfang an bestimmte Grenzen. Konnte es sich doch nur darum handeln, kleine Bausteine zur Musikgeschichte und Musikwissenschaft zusammenzutragen, die einzelne Fragen klären, die Musikwerke, musikalische Stilperioden und Musiker oder aber ästhetische und allgemein interessierende Probleme belichten wollen. An solchen Beiträgen umfaßt der Druck 47 Stück, zu denen noch 18 handschriftliche überreichte Aufsätze kommen!

Sie alle eingehend zu besprechen oder gar zu kritisieren, ist nicht gut möglich, würde auch ungerecht sein, da viele Fragen in dem zugewiesenen engen Raum nur berührt, aber nicht in vollem Umfang ihrer Lösung entgegengeführt werden. Trotzdem ist eine kurze Angabe und Charakteristik der Beiträge für weitere Kreise vielleicht schon aus dem Grunde nötig und wichtig, weil die Festschrift nicht im Buchhandel zu erhalten ist und nur den Mitarbeitern als Druck zugestellt werden konnte[2]).

Rein persönliche Schreiben wie Guido Adlers Gratulationsbeitrag oder Max Kalbecks Hymne an die Musik können hier übergangen werden. Wir wenden uns gleich der ersten zusammenhängenden Gruppe zu: der Geschichte der Oper. Ihre Bezeichnungen stellt Robert Haas in einem gut orientierenden Überblick „Geschichtliche Opernbezeichnungen“ zusammen. Ihm folgt Angul Hammerich mit einem Beitrag „Gluck und Scheibe in Kopenhagen“, der aus neuen Nachrichten und Daten den Gedanken von V. C. Ravn be-

[1]) Inzwischen habe ich das stille, österreichische Arnsdorf-Oberndorf trotz der großen Paßschwierigkeiten der Kriegszeit aufgesucht und mich persönlich von der Örtlichkeit überzeugt; eine Beeinflussung von Italien aus scheint mir aber auch jetzt noch unwahrscheinlich. (Vgl. hierzu meine Eindrücke und Erinnerungen an die Geburtsstätte des Liedes im 1. Kapitel meiner eingangs erwähnten Schrift.)

[2]) Die handschriftlichen Beiträge sind in der Festschrift auf S. VI mit ihrem Titel verzeichnet.

stätigen will, daß Gluck bereits in Kopenhagen Anregungen zur Opernreform erhielt. Diese Anregungen sind ohne Frage verständlich und auch unter Beweis zu stellen, sie verschwinden aber, wenn man an die große Bewegung denkt, die gerade in Deutschland mit Lessing, Klopstock, Gerstenberg und Herder einsetzte. — Streiflichter auf die Zeit Jommellis, Christian Cannabichs und Holzbauers wirft Adolf Sandberger in seinem Aufsatz „Aus der Korrespondenz des pfalzbayerischen Kurfürsten Karl Theodor mit seinem römischen Ministerresidenten.“ Nachrichten biographischer und operngeschichtlicher Natur beleuchten den Opernbetrieb der Zeit und auch Streitfragen wie die über die Herkunft des Mannheimer Crescendos oder die Datierung von Jommellis „Talestri“. Schließlich leitet Hermann Abert in einem Beitrag „Vom Opernübersetzen“ aus der Kritik früherer Methoden Forderungen ab, die bei der Neuausgabe italienischer Opern einzuhalten sind. Im wesentlichen laufen sie auf Beachtung des musikalischen Affekts, auf gute Stilistik und Sprache hinaus. Beispiele mißglückter Übertragungen stützen seine in unserer Zeit doppelt wichtigen Grundsätze.

Für die Sinfonie liegt nur ein Beitrag von Moritz Bauer vor, der Betrachtungen „Zur Form in den sinfonischen Werken Anton Bruckners“ bringt, ohne jedoch zu den einschlägigen Arbeiten von Halm Stellung zu nehmen. Bei weitem reicher ist das Gebiet des Liedes bestellt. Adolf Becker bespricht hier die Liederhandschrift Wiedemanns: „Der unbesorgte Musicante“, die er zwischen 1689 und 1696 datiert. Er sieht in den Liedern den Niederschlag der alten Stadtmusikanten-Literatur, die neben Gelegenheits- und Liebesliedern auch gesellige Stücke, Studenten- und Trinklieder verlangte. Ein zweiter Aufsatz: „Zur Frage der Parodien in Rists Galathea“ von Wilhelm Krabbe kommt aus metrischen Untersuchungen zu dem Schluß, daß die von Rist angeblich selbst komponierten Stücke nichts weiter als neue Dichtungen zu allgemein beliebten Melodien darstellen. Zur Geschichte des Liedes gehören in weiterem Sinne auch Max Schneiders Untersuchungen „Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs.“ Nach Ganassis »Modo di sonare più parte con il Violino unito con la voce« wird ein Madrigal, das für Singstimme und Violabegleitung eingerichtet ist, mitgeteilt und auch Ganassis eigene Intavolierung besprochen. Diesem Artikel schließt sich zeitlich Heinrich Schützens „Kläglicher Abschied“ an, ein Gelegenheitsstück aus dem Jahre 1623 für Singstimme und Baß, das Karl Lütge zum ersten Male mitteilt.

„Zur Geschichte des Volksliedinteresses“ nennt sich Karl Nefs Beitrag. Er sucht die Entwicklung der Volksliedbewegung in großen Zügen zusammenzufassen. Tiefer in Einzelfragen führt Hermann Springer, der „Sicilianische Volksmusik in Settecentoüberlieferung“ behandelt. Die von ihm mitgeteilten geschichtlich wichtigen Canzonen Marescalchis sind außerordentlich bewegliche und freie Gebilde, die mit den üblichen Volksweisen der Opern so gut wie nichts zu tun haben. Sie sind mit Cembalobegleitung versehen und geben ein frühes Dokument für die Aufnahme der Volksmusik in die Kreise der Liebhaber. Einem einzigen Volkslied geht Max Friedländer nach, dem „Großvaterlied und Großvatertanz.“ Vom Erzgebirge, wo die eigentliche Heimat des Liedes ist, bis zu Bach, Schumann und Schubert, ja sogar bis zu Beethoven hin wird das Lied auf seinen Fahrten durch Länder und Städte, durch Partituren und Kunstlieder, durch Klavierwerke und ausländische Sammlungen verfolgt — ein Beispiel für die unverwüstliche Kraft und Lebensdauer dieses überall gern gesungenen Volksliedes. In die erzgebirgischen Städte führt auch Georg Schünemanns Aufsatz „Freiberger Bergmusiker“, der einen Einblick in Bestallung und eigentliche Tätigkeit der Bergmusiker geben will.

Zur mehrstimmigen Gesangsmusik führen Friedrich Ludwigs Charakteristik der „Mehrstimmigen Musik des 12. oder 13. Jahrhunderts im Schlettstädter St. Fides-Codex“, Arnold Scherings interessante Auflösung eines „Rätselkanons Okeghems“, Rudolf Schwartz aufschlußreiche Studie „Zu den Texten der ersten fünf Bücher der Madrigale Monteverdis“ und Theodor Kroyers Streitfrage »A cappella oder Conserto?« Kroyer nimmt die Frage des A cappella-Gesangs im 15. und 16. Jahrhundert, die vor dem Kriege noch heftig umstritten wurde, wieder auf und bringt Beweise für die alte Anschauung, daß die Werke führender Musiker zum großen Teil auch vokal ausgeführt wurden. Man freut sich ordentlich, daß einmal die Unzahl neuer Theorien durch eine ruhige Betrachtung geschichtlicher Verhältnisse und lokaler Zustände auf ihr richtiges Maß zurückgeführt wird. Wohl jeder wird das von Kroyer vor-

getragene Beweismaterial für vokale Ausführung um viele Stücke, besonders auch an praktischen Musikdenkmälern, vermehren können. Vielleicht lenkt die Betrachtung dieser Periode nun in ruhigere, sichere Bahnen. Zur Stilgeschichte zählt auch Peter Wagners Beitrag „Die konzertierende Messe in Bologna", eine Untersuchung dreier Messen von Giulio Cesare Arresti, die den Einfluß der italienischen Kammer- und Opernmusik auf die Bologneser konzertierende Messe mit wenigen Strichen nachweist. Einfache Hinweise auf wenig beachtete, geschichtlich und musikalisch interessante Werke bringen Albert Thierfelder („Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" von Martin Gramelow) und Eugen Schmitz (C. G. v. Baumgartens „Andromeda"). Zu ihnen gehört schließlich noch Werner Wolffheims Beschreibung und Charakteristik des „Autographs der J. S. Bachschen Hochzeitskantate Vergnügte Pleißen-Stadt." Von der Kantate sind nur die beiden Singstimmen erhalten. Trotzdem bekommt man einen lebendigen Eindruck von diesem fröhlich-vergnügten Bachschen Hochzeitswunsch.

Biographische Nachrichten über die „Familie Düben" trägt Tobias Norlind im Anschluß an die Leichpredigt über den Thomaskantor Andreas Düben zusammen, und eine ganze Reihe von Musikernamen und Daten kann Karl Weinmann unter dem Titel „Parmensische Musiker aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts" zusammenstellen. Archivalische Notizen über Gottlieb Benjamin Geier, einen Schüler S. Bachs, veranlassen Artur Prüfer in einem Beitrag „Aus Eislebens kirchenmusikalischer Vergangenheit" zu einer familiengeschichtlichen Untersuchung, die in Geier einen Vorfahren des Stiefvaters Richard Wagners nachweist. Neue Musikeranekdoten von Quantz, Benda, Mozart, Steibelt u. a. erzählt Johannes Bolte „Aus einer Anekdotensammlung Ludwig Tiecks", und in gewisser Hinsicht kann auch Max Seifferts Aufsatz „Die Orgel der Stadtkirche zu Delitzsch" zu den biographischen Beiträgen zählen. Handelt es sich doch um Schriftstücke über Orgelabnahme und Orgelprüfung, die von keinen geringeren als Johann Kuhnau und Johann Schelle und schließlich auch von Friedrich Wilhelm Zachau erstattet wurden. Man bekommt einen Einblick in die Sorgen, die ein schlechter Orgelbau Jahr für Jahr heraufbeschwört.

Die Kammermusik- und Konzertgruppe leitet Wilhelm Altmann mit einer Untersuchung über „Nardinis angebliches Violinkonzert in e" ein. Es wird nachgewiesen, daß das vielverbreitete und vielgespielte Stück eine Übertragung der Bratschensonate aus f moll darstellt. Auf eine interessante Sinfonie von Francesco Spongia detto Usper macht Alfred Einstein in seinem Beitrag „Ein Concerto grosso von 1619" aufmerksam. Das Stück gruppiert zwei Concertino-Episoden zwischen vier gleichlautende Tuttipartien, ist also ein frühes, wenn auch ungelenkes Beispiel für konzertante Kontrastwirkungen im Sinne des Concerto grosso. Weiter berichtet Adolf Koczirz von „Albrechtsbergers Konzerten für Maultrommel und Mandora", die sich im Esterházyschen Archiv in Eisenstadt gefunden haben. Es sind Konzertstücke für Maultrommel und Mandora mit Streicherbegleitung, die auf Anregungen des Virtuosen Bruno Glatzel zurückgehen. Über Musik und Charakter der Stücke will Koczirz später berichten. Ebenso gibt Andreas Moser in dem Beitrag „Johann Schop als Violinkomponist" nur eine kleine Probe aus dem von ihm gesammelten Material zu einer später erscheinenden Geschichte des Violinspiels. Zum erstenmal hören wir von vorhandenen Violinstücken Schops, noch dazu von so schwierig und kompliziert gesetzten Partien, daß man erst jetzt das Johann Schop von den Zeitgenossen gespendete Lob voll verstehen kann.

Ein Sondergebiet grenzt Egon Wellesz ab: „Die orientalische Musik im Rahmen der musikgeschichtlichen Forschung". Wichtig ist sein Hinweis auf die Bedeutung der orientalischen Quellen, deren Erschließung in gemeinsamer Arbeit mit Orientalen und Slavisten gefordert wird. Der Ertrag dieser Studien kann für die abendländische Musikgeschichte von entscheidendem Nutzen sein.

Zur Instrumentenkunde steuern Curt Sachs („Die altägyptischen Namen der Harfe") und Edouard Bernoulli („Volksinstrumente in Zeichnungen und Holzschnitten von Hans Holbein und Urs Graf") Beiträge bei. Beide entlehnen ihr Material benachbarten Gebieten: der Sprachwissenschaft und der bildenden Kunst, und beide fördern Kenntnis und Geschichte einzelner Instrumentengruppen. Die musikalische Theorie ist in der Festschrift reicher bestellt. In diese Gruppe gehören Josef Kromolicki mit einer quellenmäßigen Einführung in die „Lehre von der Transposition in der Musiktheorie des

früheren Mittelalters" und Richard Münnich, der in einem Aufsatz „Zur Theorie des Leitklangs" den verminderten Dreiklang gegen die Theorien Stumpfs und Riemanns verteidigt und ihn als „Leitklang" selbständig machen will. Er sieht in ihm keinen Dominantseptakkord, dem der Grundton fehlt, sondern einen eigenen gleichberechtigten Akkord, der keiner Ableitung aus Konkorden bedarf.

Über „Trompete und Flöte" schreibt Carl Stumpf, nicht über ihre Geschichte oder ihren Bau, sondern über die reine akustische Zusammensetzung ihres Klanges. Ein großer Pfeifenapparat, der nach Stumpfs Angaben im Psychologischen Institut zu Berlin entstanden ist[1]), ermöglicht die Synthese von Klängen aus einfachen Tönen. Mit diesem Apparat können nicht allein Vokale, sondern ebenso alle instrumentalen Klänge naturgetreu erzeugt werden. Der Klang der Flöte und Trompete wird zunächst künstlich nachgebildet und dann nach der Stärke der einzelnen Teiltöne bestimmt. Die gewonnenen Tabellen orientieren schnell und sicher über Natur und Zusammensetzung des einzelnen Klangs. — Vom Klang der Kirchenglocken berichtet noch Carl Thiel in einem Beitrag „Über Kirchenglocken". Seine interessanten Beobachtungen bei der Glockenmusterung vor ihrer Einberufung zum Hilfsdienst weisen auf die Wichtigkeit der terzenrein gestimmten Geläute hin und geben einen Überblick über die vielen Methoden, die unsern oft recht unmusikalischen Gießer angewandt haben und noch anwenden.

In die Musikästhetik führt Hermann Müller mit einem Aufsatz: „Zur Musikauffassung des Mittelalters". Seinen Nachweisungen aus Alfaribi und Grosseteste schließen sich Arbeiten an, die zur neueren Ästhetik überleiten: Paul Moos Entwicklung der Cohenschen Musikästhetik („Hermann Cohen als Musikästhetiker") und Hugo Goldschmidts Studie über die „Mehrsinnigkeit der charakterisierenden Themen in S. Bachs Kirchenmusik". Aus der Analyse prägnanter Einzelfälle schließt Goldschmidt, daß Bach tonmalerische Motive als „tonsinnlichschöne und damit gefühlsinhaltliche" empfindet. Seine Beweisführung ist für den praktischen Musiker einleuchtend und überzeugend, wenn das Thema auch von anderer Seite (wie Kurth gezeigt hat) angefaßt werden kann. Einen Beitrag zur Hermeneutik bringt schließlich noch Robert Lachs Untersuchung über „Das Inhaltsproblem in der Musikästhetik". Lach will nach Analogie der naturwissenschaftlichen Betrachtung zu einer endgiltigen Formulierung des unverrückbar feststehenden ästhetischen Ausdrucks und seiner psychischen Wirkung vorschreiten. Methodische Vorschläge und Einführungen in die verschiedenen Probleme der Klanggeberden, in Einfühlung und Ethos stützen seine Anregungen und seine in dieser Kürze kaum übersehbaren Folgerungen für die eigentliche Musikästhetik.

Ein Aufsatz von W. Pielke über „Atmen und Singen", der auf den Satz hinausläuft: „Nur wer gut zu atmen versteht, versteht auch gut zu singen", und Oskar von Hases Beitrag „Zeitgenössischer Vertrieb deutscher Denkmäler der Tonkunst" bringen gut orientierende Einzelstudien. Endlich ist auch das Gebiet vertreten, das Hermann Kretzschmar besonders am Herzen liegt: die musikalischen Zeitfragen. Eine heute mehr denn je zeitgemäße Frage wirft Heinrich Rietsch in „Sprachliches zur Tonkunst" auf: die Verdeutschung musikalischer Kunstausdrücke. An einer Reihe von Beispielen werden italienische, griechische und lateinische Worte ins Deutsche übertragen und zum Schluß wird die Wichtigkeit der Schulen für die von einem Ausschuß vorzuschlagenden Verdeutschungen noch einmal betont. Man kann über alle diese schon oft erörterten Fragen und Reformvorschläge verschiedener Ansicht sein, wird sich aber dem Grundgedanken einer maßvollen und vor allem brauchbaren Übersetzung oder Ersetzung nicht verschließen können. Fragen der musikalischen Erziehung stellt auch Johannes Wolf in seinem Aufsatz: „Musikwissenschaft und musikwissenschaftlicher Unterricht." Ausgehend von der Stellung der Musik im Altertum und Mittelalter wird das Zusammenwirken von Theorie und Praxis, von Philologie und Historie in der Musikwissenschaft beleuchtet und die „Darstellung der Musik als ein Stück der Menschheitsgeschichte" als Ziel der Forschung hingestellt. Zur Lösung aller Aufgaben, die an den Musikstudierenden herantreten, gibt Wolf ein ausführliches Programm der Universitätsstudien, an das sich Vorschläge und Forderungen für die Ausbildung der Kirchen- und Gesanglehrer schließen.

---

[1]) Der Apparat ist beschrieben in C. Stumpf, „Die Struktur der Vokale", Sitzungsberichte der Kgl. Pr. Akad. der Wiss. 1918, XVII.

Ein Rückblick auf diese kurz skizzierten Beiträge zeigt, wie sich die Musikwissenschaft in der Festschrift bis in ihre kleinsten und feinsten Verästelungen spiegelt. Gewiß sind es nur kleine Bausteine, die hier zusammengetragen wurden, aber gerade diese genau bemessenen Steinchen fügen sich mosaikartig zu einem Bild der deutschen Musikwissenschaft, das in seinem Reichtum und seiner abwechslungsreichen Verschiedenheit eine gute Anschauung von den vielen Interessen und Sondergebieten gibt, die gerade die junge Musikwissenschaft vor andern Disziplinen auszeichnet. Und wenn auch der Krieg die Bogen der Festschrift beschnitt und viele, die draußen ihre Pflicht taten, zum Schweigen verurteilte — man fühlt doch aus den Beiträgen die große Liebe heraus, die wir alle unserem verehrten Führer Hermann Kretzschmar entgegenbringen.

Georg Schünemann.

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1919. 41. Jahrgang. Herausgegeben von Dr. Richard Stern. Berlin, Dr. Richard Stern Musikverlag W. 62, Schillstraße 9. — 2 Teile, 132 u. 576 S. 4 M.

Das brauchbare Jahrbuch erscheint zum ersten Male unter der Schriftleitung und im Verlag (früher Raabe & Plothow) von Dr. Alfred Stern. Es ist so zuverlässig, als es bei der Indolenz so vieler Musiker in solchen Dingen möglich ist, und enthält in der Liste der konzertierenden Künstler, der Zusammenstellung der Musikinstitute, der Musikkritiker Deutschlands, sowie in dem alphabetischen Verzeichnis bekannter Musiker — das Stern aus seinem Jahrbuch „Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?“ herübergenommen hat, einige wertvolle und dankbar zu begrüßende Neuerungen.

Alt-Frankfurt. Ein Heimatbuch aus dem Maingau ... herausgegeben von Bernhard Müller. Reitz & Köhler Verlag, Heinrich Tiedemann, Frankfurt a. M. 1917.

S. 103—121. Mozart in Frankfurt. Von Karl Woelcke.

Faßt sehr gewissenhaft alle Notizen über die beiden Aufenthalte Mozarts in Frankfurt von 1763 und 1790 zusammen, und stellt sogar — auf Grund einer Fensterritzung Leopold Mozarts vom 12. August 1763 — zum erstenmal die Wohnung der Familie bei ihrem ersten Frankfurter Aufenthalt fest. — Auch sonst Beiträge zur Kulturgeschichte. A. E.

Bloch, Ernst. Geist der Utopie. 445 S. gr. 8°. München und Leipzig, Duncker & Humblot 1918. 10 M, geb. 13 M. (Enthält, als umfangreichsten Teil, eine „Philosophie der Musik“, S. 79—234).

Dibbern, G. Grundzüge der Gesanglehre. Unter Berücksichtigung des Privatunterrichts sowie besonders der weiblichen Stimme für Lehrer und Schüler zusammengestellt. (VIII, 274 S. gr. 8° mit Fig. u. 2 Taf.) Leipzig, 1918. Breitkopf & Härtel. 5 M.

Fischer, Dr. Georg. Marschner-Erinnerungen. (237 S. 8° mit 6 Taf.) Hannover 1918. Halmsche Buchh. Pappbd. 9 M.

Gerber, P. H., Dir. Prof. Dr. Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. 3. Aufl. 10.—14. Tausend. Mit 21 Abbild. im Text. (IV, 121 S.) 1918. Aus Natur u. Geisteswelt, Sammlung wissenschaftl.-gemeinverständlicher Darstellungen, 136. Bdch. kl. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1.50 M.

Hirschberg, Leopold. Richard Wagners Beethoven-Brevier, zusammengestellt. 120 S. o. J. (1918). Deutsche Musikbücherei, herausgegeben von Dozent Dr. Leopold Hirschberg. 3. Bd. gr. 8°. Hildburghausen, F. W. Gadow & Sohn. 2.50 M.

Istel, Edgar. Das Kunstwerk Richard Wagners. 2., verb. Auflage (VI, 125 S.) 1918. Aus Natur u. Geisteswelt, Sammlung wissenschaftl.-gemeinverständlicher Darstellungen, 330. Bdch. kl. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1.50 M.

Koch, Max. Richard Wagner, dritter Teil 1859—1883. Mit sechs Abbildungen, einer Unterschrift- und Briefnachbildung. (Aus Geisteshelden [führende Geister], herausgegeben von Ernst Hofmann, Band 63—65) 8°. Ernst Hofmann & Co., Berlin. 1918. Geheftet 17.50 M, Leinenband 22 M, Halblederband 25 M.

Mitten im Weltkriege, durch ihn am Erscheinen um vier Jahre verzögert, hat ein tatkräftiger Verlag ein Werk den wirtschaftlichen Nöten der Zeit abgerungen, dessen Drucklegung dem Verleger nicht minder, als der deutschen Wissenschaft zu höchster Ehre gereicht, den von der Wagnerforschung seit 1913 mit Spannung erwarteten dritten und letzten Band von Max

Kochs großer Wagnerbiographie, deren Veröffentlichung gerade jetzt auch rein menschlich zur Ehrfurcht zwingt: Nicht allein, daß dem Verfasser das Erscheinen seines Werkes zur Zeit seiner Wahl als Rektor der Hochschule zu Breslau, der Stätte seines langjährigen verdienstvollen Wirkens, zu besonderer Ehre gereicht, es ist vor allem der Grund dieser Ehrung in der Persönlichkeit Max Kochs zu erkennen: Unmittelbar nach Vollendung seines großen Geisteswerkes, bei Ausbruch des Krieges, drängte es den Sechzigjährigen in jugendlicher Rüstigkeit, als Landwehrmajor und Bataillonskommandeur, auch die Waffen für die Verteidigung des schwer bedrohten Vaterlandes zu ergreifen, und er hat nicht bloß als Dichter draußen im Felde durch sinnige Strophen an Wagnergedenktagen, sondern auch durch eine Verwundung vorm Feinde in dreijährigem, tapferen Ausharren sein Heldentum und seine Treue bewährt.

So hat Max Koch die im Schlußabsatz seines am 12. August 1914 in Bayreuth verfaßten Vorwortes angeführte Kampflosung König Heinrichs in Lohengrin:

> „Für deutsches Land das deutsche Schwert!
> So sei des Reiches Kraft bewährt!“

selbst durch die eigene Kraft herrlich erfüllt!

Der Verfasser kennzeichnet die Eigenart seines Werkes, das als Fortsetzung des 1913 erschienenen, zweiten Bandes, im fünften Buche die Jahre 1859—64: von Luzern bis zur Berufung nach München, und im sechsten Wagners letzten Lebensabschnitt 1864—83: München—Triebschen—Bayreuth umfaßt, mit den schönen Worten:

> „Es ist die selbstverständliche Pflicht einer geschichtlichen Darstellung, Menschen und Verhältnisse aus ihrer Zeit heraus zu würdigen und auch den Genius des Menschen nicht für unfehlbar zu halten, wodurch freilich ein Eingehen auf manche sich häufende Nebenerscheinungen bedingt ist. Aber meine Liebe und Begeisterung für Wagner, unsern lieben guten Meister, wie er jederzeit bei uns im Hause hieß, die brauche ich mir weder absprechen, noch erst bescheinigen zu lassen. Dafür bin ich doch zu viele Jahre und in stürmischen Zeiten im Vorkampf für Wagners mir stets heilige Kunst gestanden.“

Von wichtigen neuen Quellen standen dem Verfasser die sämtlichen Schriften und Dichtungen in der nunmehr 16bändigen Volksausgabe zur Verfügung. Der 13.—15. Band enthält jetzt das auch im Sonderdruck erschienene Hauptwerk von Wagners Lebensaufzeichnungen „Mein Leben“, die allerdings nur bis 1864 reichen, bis zur beglückenden, „für Wagner, das deutsche Volk und die Kunstgeschichte aller Völker gewinnbringenden Schicksalswendung“, wie denn, dieser epochemachenden Bedeutung der Berufung gemäß, auch das große, mehr als 600 Seiten umfassende Werk gewidmet ist: „König Ludwig dem Zweiten von Bayern, dessen Ruf den Meister der Nacht entrückte, dem Wittelsbacher Schirmherrn freier Künstlertaten in unwandelbarer Liebe und Treue“, dessen Bildnis auch den Band schmückt. Aber dieser 13. bis 15. Band bietet eine neuere Ausgabe von 1914 auf Grund einer von Wagner selbst sorgfältig durchgesehenen und an hunderten von Stellen eigenhändig verbesserten Handschrift. (Bibliographische Bemerkung des Herausgebers.)

Außer diesen „Lebenserinnerungen“ wurde als neueste Quelle der allerhand wichtige Nachträge enthaltende 16. Band der Schriften benutzt. Von Briefen sind verwendet die bekannt gegebenen Briefe Wagners an Hans von Bülow (Jena 1916), „soweit sie im Druck vorliegen“. „Sein Briefwechsel mit Wagner ist es nicht, und die Briefe Bülows an Wagner müssen leider als verloren gelten“. Trotzdem lag aber gerade hinsichtlich des Verhältnisses dieser beiden durch ihr künstlerisches Wirken so innig, wie durch ihr menschliches Schicksal so tragisch verflochtenen Männer ein so reichlicher Stoff in anderweiten Briefsammlungen vor, — auch in zahlreichen Stellen der durch die „Wage“ veröffentlichten Briefe des Königs Ludwig II. an Wagner —, daß der Verfasser, der Bedeutung dieses Verhältnisses entsprechend, mit Recht, die durch seine eigene Ortskenntnis und Jugenderinnerungen noch ergänzte Münchener Wirksamkeit des Münchener „Hofkapellmeisters Hans von Bülows in außerordentlichen Diensten“, besonders in der aufregenden Zeit der Vorbereitung des „Tristan“, stark in den Vordergrund stellen konnte, wie er es im zweiten Bande ähnlich hinsichtlich des künstlerischen Wirkens des Weimarischen Hofkapellmeisters Franz Liszt gehalten hat. Die kunstgeschichtliche Wichtigkeit dieser Münchener Tristantage wird dabei scharf beleuchtet, denn „wenn auch die ersten Bayreuther Festspiele naturgemäß einen dauernden und stärkeren Eindruck hinterlassen haben, so liegt doch die größere Bedeutung der Münchener Tristanfestspiele für die Geschichte der Wagnerschen Kunst darin, daß der entscheidende Anfang zur Verwirklichung des großen deutschen Dramas durch „die Tat“ gemacht worden war oder, nach

Wagners Worten (Brief an Schott) „der Punkt jetzt gewonnen ist, von welchem aus der neue Stil als eine Wahrheit auf Deutschland wirken soll.“ Der nach möglichst gerechtem Urteil über Personen und Dinge strebende Geschichtsforscher betont auch der Glasenappschen „offiziellen“ Darstellung des Lebens Wagners gegenüber (dessen sechsbändigem „Monumentalwerk“ der Verfasser im übrigen volle Gerechtigkeit widerfahren läßt, als „dem mit ebensoviel Liebe wie Forschungseifer aufgebauten und ausgestatteten, von so Vielen dankbar benutzten, großen Rüstzeug aller Wagnerforschung“), der Tristanschöpfer hätte in München nur Haß und Bitterkeit erfahren, daß seine fremdartig neuen Werke von den Münchnern selbst gleich von Anfang an und ohne Abschwächung die herzlichste Aufnahme gefunden haben (Gesellschaft vom „heiligen Gral“), daß aber die Anfeindungen dagegen, die den jungen König geflissentlich über die Stimmung seiner Untertanen täuschten, lediglich von einem kleineren, auf Sondervorteil bedachten, leider durch seine Rücksichtslosigkeit mächtigen Kreise ausgegangen sind — und so muß der ruhig abwägende Verfasser auch mehrfach die erschütternde Tatsache feststellen: „Was für die deutsche Kunst durch die Vertreibung Wagners aus München unwiederbringlich verloren ging, die Versündigung an der Seele des begeisterten königlichen Jünglings, der diese erste Enttäuschung nie mehr überwinden konnte und vor dem Verrat der schwankenden Menschen sich immer mehr in die Einsamkeit seiner geliebten, unerschütterlich feststehenden Berge zurückzog, dieses blinden ‚Frevels Schuld‘ konnte und kann keine Buße, keine Sühne aus der Geschichte Münchens, aus der Geschichte der deutschen Kunst löschen.“ —

Des Verfassers — als Nichtfachmusikers — Wunsch, einen besonderen musikalischen Abschnitt durch einen musikalischen Fachmann einfügen zu lassen, hat sich leider für diese Auflage noch nicht verwirklichen lassen, doch bieten einigen Ersatz dafür die sachkundigen Erläuterungen Hans von Bülows zu der neuen Pariser „Tannhäusermusik“, zu den Meistersingern, deren literargeschichtlich glänzende und seelisch ergreifende Darstellung auch durch des Verfassers eigene musikalische Kennzeichnung ergänzt wird, z. B. durch seinen Hinweis auf die für die Prügelszene vorbildlichen Chorszenen im köstlichen „Barbier von Bagdad“ von Wagners worttondichterischem Waffenbruder Cornelius; ferner zum Huldigungsmarsch, zum Siegfriedidyll durch Hugo Riemann und Richard Pohl, wie endlich zum Bühnenweihfestspiel Parsifal wiederum durch Koch selbst, der andererseits in seiner Vorrede mit Genugtuung einen ähnlichen Mangel fast bei allen Darstellern des Lebens Wagners festzustellen vermag. — Erfreulich zeitgemäß ist auch der Hinweis auf die deutschvölkische Bedeutung der Kunst Wagners: „daß einzig die Größe des Nibelungenwerkes, des gewaltigsten germanischen Dramas als freie Kunsttat des deutschen Meisters der Kriegstat des deutschen Volkes in Waffen entsprach, daß beide aus dem gleichen Heldengeist geboren wurden, das bleibt als geschichtliche Tatsache“ und auch als Mahnung für den erneuten Daseinsheldenkampf des deutschen Reiches, bestehen. Dagegen wird die moderne sensationelle Überschätzung des Bruches Nietzsches mit seinem einstigen Lehrer Wagner auf Kosten der Erkenntnis ihrer früheren vertrauten Freundschaft in die gebührenden Schranken verwiesen.

Immer von neuem wird — und auch dies gilt noch als eine für den Weltkrieg zeitgemäße Mahnung — das Deutschtum im Wirken des Meisters von Bayreuth hervorgehoben: „In der Geschichte gehört Richard Wagner mit Hellmut von Moltke und Otto von Bismarck, der einzige ihm wirklich ebenbürtigen Genius, der dem großen Staatsmann in seinem Leben entgegentrat, für alle Zeiten zusammen als die gleichzeitigen, siegreichen Führer der deutschen Stämme im Kampfe um ihre völkische Einigung und um eine nationale Kunst als höchsten Ausdruck nationaler Kultur“. — Gelegentlich des Berichtes über die Weiherede, die der Schöpfer nationaler Festspiele zur Feier der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses am 22 Mai 1872 gehalten hat, weist der Verfasser mit Recht darauf hin, daß „eine sorgfältige Sammlung aller Reden Wagners, soweit sie sich überhaupt noch feststellen lassen, wohl die dringendste und verdienstvollste Aufgabe der Wagnerforschung wäre“. Der Verfasser muß aber hinzufügen: „Wenn nun 1914 Wagners hochgesinnten Erben, in Ausführung eines schon in jener Festrede geäußerten Gedankens, das unter unsäglichen Mühen des Meisters und seiner Getreuesten errichtete, deutsche Festspielhaus dem deutschen Volke zum Besitz schenken wollen, so drängt sich die „alte, ernste Weise“ wieder bang auf: „wo ist die Nation und wo ihre Vertretung, die angesichts der mannigfachen Zerstreuungs- und Betäubungsmittel ihrer wachsenden Großstädte ein solches ideales Theater, Kunst als höchste Kultur, zu würdigen weiß? Noch immer ist eine Kunst, wie Wagner sie wollte, für die hastende Menge und ihre oberflächlichen Wort-

führer Chimäre. Eine von seinen späteren kulturethischen Untersuchungen trägt die Überschrift: „Wollen wir hoffen?“ Und gerade die Geschichte der Bayreuther Festspiele lehrt uns, was das heldenhafte Hoffen und Vertrauen eines einzelnen festgläubigen Mannes zu erzwingen vermag.“

Aus dem 7. Kapitel „Die Gründung von Bayreuth und die ersten Festspiele“ ist die wenig bekannte Tatsache hervorhebenswert, daß Wahnfried, Wagners Wohnhaus in Bayreuth, „dieses ganz zauberhafte Künstlerasyl, wie man nicht zum zweiten Male ein so stimmungsvolles sieht“ (nach der preisenden Schilderung des großen, deutschen Gesangsmeisters Julius Hey) als unlösbar zusammengehörig mit dem Bayreuther Festspielhause selbst auch in dem eben erwähnten, hochherzigen Stiftungsplane der Familie Wagner vereint sind. Sein Archiv birgt noch reiche, ungehobene, der Erschließung für die künftige Wagnerforschung harrende Schätze. „Festspielhaus und Wahnfried zusammen gewähren ein Bild des idealen Bayreuth, dieses einzigartigen deutschen Kunst- und Kulturhortes“. — Die ganze Erneuerungslehre, womit Koch sehr glücklich den Wagnerschen Ausdruck: Regeneration in seinem Vorwort verdeutscht, „die Wagner selber in den „Bayreuther Blättern“ [1]) als eine Kritik der Kultur der Gegenwart voll heiligen Eifers vorgetragen hat“ und die im wesentlichen in dem nach seinem Tode zusammengestellten zehnten Bande seiner Schriften dem weiteren Leserkreise zur dringenden Beachtung vorliegt, „erforderte wohl eingehendere Behandlung, als der letzte Abschnitt sie bietet. Allein der Verfasser durfte sich nach der philosophischen Seite hin des öfteren mit kurzen Hinweisen begnügen, da die unermeßliche Wirkung Wagners auf die Dauer denn doch vor allem von seinen Kunstwerken ausgeht, zu deren Vorzügen es gehört, daß in ihnen große, alle Zeiten bewegende, sittliche Grundideen dichterische Verkörperung erfahren. Dieser Zusammenhang ist aber in der Darstellung genügend hervorgehoben worden.“

Noch eingehender, als in der vortrefflichen Kochschen Parsifalausgabe von 1914 (Leipzig, Amelang), wird in diesem Bande das Bühnenweihfestspiel Parsifal quellengeschichtlich und in seiner künstlerischen und ethischen Bedeutung, wie auch in seiner Ausnahmestellung als religiöses Festspielwerk im Sinne des von Wagner bewunderten Calderon, hell beleuchtet, das sein Schöpfer in einem Brief an König Ludwig „als letzte geheiligte Willensbestimmung“, nicht zum Schutz Bayreuths, wie in bewußter Unaufrichtigkeit immer behauptet wird, sondern zum Schutze des Parsifal selbst, für sein Festspielhaus gewahrt wünschte, und scharf wird die Mißhandlung des erhabenen Werkes durch die Theater seit 1914 gerügt, an dem alle Petitionen zugunsten seiner Wahrung“ für das Festspielhaus „an der stumpfen Gleichgültigkeit der parlamentarischen Vertretung des früheren Volkes der Dichter und Denker gescheitert sind! In einer rühmenden Anerkennung der Taten von Frau Ehrendoktor Kosima Wagner, deren nachgebildeten Brief an den Verfasser „mit diesem und dem Verleger wohl alle Leser als eine köstliche Gabe entgegennehmen werden“, wie auch ihres Sohnes Siegfried, deren treuer Pflege die Erhaltung der Festspiele in der Reinheit ihrer Idee, ihres Stiles und ihrer Weltstellung zu danken ist, endlich im hoffnungsvollen Ausblick auf das Fortwirken des hohen Idealwerks des deutschen Meisters und seines fürstlichen Beschützers klingt das Buch aus, dessen sachlichwissenschaftliche Darstellung von einer des großen Gegenstandes würdigen, schwungvollen Wärme und verständnisvollen Liebe getragen ist.

Auch in diesem Schlußbande ist die Wagnerliteratur in großem Umfange herangezogen worden. Jedoch ist das seit dem erstmaligen Ausrücken des Verfassers ins Feld Erschienene wohl jetzt (im vierten Kriegswinter, am 158. Geburtstag Friedrich Schillers“), da eine Verwundung ihm Heimatsurlaub aufzwang, im Anhang mit aufgenommen, nicht aber in der Darstellung selbst mit verwertet worden“. Der umfassenden Bibliographie ist dankenswerter Weise ein Gesamtregister über alle drei Bände hinzugefügt. Von Druckfehlern sind hervorhebenswert Walhallamotiv statt Walhallmotiv (S. 490), „Wibelungen“ statt Nibelungen (S. 551), Julius Stern in Berlin, statt Leipzig (S. 418).

A. Prüfer.

Lert, Ernst. Otto Lohse als Opernleiter. Mit 1 Bildnis. (80 S.) 1918. Breitkopf & Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien. 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pappband 1 *M*. Vorzugsausgabe in Leder geb. mit Namenszug Otto Lohses 12 *M*.

[1]) Von dem nun am 13. November sein 70stes Lebensjahr vollendenden Hans Paul Freiherrn von Wolzogen mit hingebendster Mühewaltung, treu und echt im Geiste Richard Wagners schon länger als 40 Jahre geleitetet.

Löbmann, Hugo und Gast, Karl. Überblick über die Musikgeschichte und die musikalische Formenlehre für Musikschulen und höhere Lehranstalten. 2., durchges. Aufl. 48 S. mit Abb. 8⁰. Berlin 1918. Trowitzsch & Sohn. 1 *M*.

Molmenti, Pompeo. Carteggi Casanoviani. Lettere di Giacomo Casanova e di altri a lui. (Collezione settecentesca a cura di Salvatore di Giacomo dell' Accademia Pontaniana Bibliotecario della Lucchesiana di Napoli.) Nemo Sandron Editore (1918). XXXIV und 366 S. 8⁰. 5.40 Lire.

Enthält u. a. die Briefe Lorenzo da Pontes aus den Jahren 1790—1793 an Casanova (S. 260—316). Musikgeschichtlich wertvolle Notizen, vor allem über Londoner Opernverhältnisse, fehlen nicht; nicht unwichtig ist, daß der Textdichter des Don Giovanni auf S. 273 Bertati zitiert. A. E.

Naumann, Emil. Illustrierte Musikgeschichte. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Herausgegeben und bis auf die Gegenwart fortgeführt von Dr. Eugen Schmitz. 800 S. Geb. 24 *M*.

Plaß, Johannes. Der Rhythmus der Melodien unserer Kirchenlieder. Nach den Erfordernissen des Gemeindegesanges von den musikalischen Grundlagen aus entwickelt. (166 S. gr. 8⁰.) Leipzig, 1918. Breitkopf & Härtel. 5 *M*.

Schiedermair, Ludwig. Einführung in das Studium der Musikgeschichte. Leitsätze, Quellen, Zusammenstellungen und Ratschläge für akademische Vorlesungen. (114 S. kl. 8⁰.) München, Ferdinand Zierfuß. Geb. 2.50 *M*.

Schmid, Eugen, Chorallehre. Sem.-Präfekt. Die neuen kirchenmusikalischen Vorschriften. Ein Handbuch für Geistliche und Chorregenten. 160 S. 1919. Sammlung „Kirchenmusik", herausgeg. v. Prof. Dr. Karl Weinmann. 18. Bändchen. kl. 8⁰. Regensburg, F. Pustet. Geb. 1.50 *M*.

Schmidt, Karl. Beiträge zur Kenntnis des musikalischen Lebens in der ehemaligen Reichsstadt Friedberg i. d. W. (78 S. gr. 8⁰.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3 *M*.

Spitz, Charlotte. Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist. (Münchener Dissertation.) Druck von Rob. Noske, Borna-Leipzig, 1918. 114 S. 8⁰.

Stieglitz, Dr. Olga. Musikalische Kultur. Zur Fortbildung des Lehrers. Anregungen und Winke. Herausgegeben von Kgl. Kreisschulinspektor Alfred Pottag in Pinne, Bez. Pos., Heft 45. — Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Zweigniederlassung Berlin. 20 S. 8⁰. 80 *Pf*.

Wagner, Richard. Lettres de famille traduites par le Prof. Dr. Georges Khnopff précédées d'une notice biographique. (Aus der Sammlung: Les Personnalités de l'Histoire.) kl. 8⁰. 294 S. André Norz, Bruxelles [1918].

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Joh. Seb. Kirchenkantaten. Ausgabe der Neuen Bach-Gesellschaft. Leipzig. Breitkopf & Härtel. Nr. 45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. Cembalost. Bearb. von Max Seiffert. 1.50 *M*. Nr. 56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen. Cembalo- und Orgelst. Bearb. von Max Seiffert. je 1.50 *M*.

Bach, Johann Sebastian. Sonate A moll für Flöte solo. Herausgegeben von Maximilian Schwedler, Klavierbegleitung von Gustav Schreck. Edition Peters, Leipzig. 1.50 *M*.

Zu den sechs Suiten Bachs für Violoncello solo, zu den drei Sonaten und drei Suiten für Violine allein hat sich nun ein weiteres kostbares Werk: eine Sonate in A moll für Flauto solo gesellt, die Prof. Karl Straube, wie er mir freundlichst mitteilt, auf der letzten Seite einer Handschrift der sechs Violinwerke im Besitz der Familie Rust (jetzt in dem der kgl. Bibliothek Berlin) entdeckt hat, und die auch schon ihre Uraufführung in der Thomaskirche zu Leipzig erlebt hat. Alfred Dörffel, der Herausgeber der Bachschen Solosonaten und -suiten für Violine und Violoncell in der Ausgabe der Bachgesellschaft (27. Jahrgang, 1. Lieferung) kennt die

Rustsche Handschrift nicht; „nach Mitteilung von Frl. Maria Rust soll sie im Besitz der Dessauer Rusts gewesen und von dort zum Kantor Wilhelm Rust gekommen sein . . . Sie ist wundervolles Autograph, Reinschrift, auf deren letzte Seite Bach die Flötensonate ganz flüchtig und schnell hingeschrieben hat: aber Bezeichnung des Stückes und Autorname sind klar und deutlich lesbar; ein Zweifel an der Echtheit des Werkes ist unmöglich."

Für jeden, der die neue Sonate näher ansieht, bedarf es dieser Versicherung des Entdeckers nicht mehr. Sie ist, genauer gesprochen, eine **Suite** in vier Sätzen: Allemande — Corrente — Sarabande und Bourrée anglaise. Die Allemande ist ein energisches Stück und vertritt, wie nicht selten in der Suite Bachs und seiner Vorgänger und Zeitgenossen, gleichzeitig die Rolle des Präludiums; das motivische Material ist in der Hauptsache gleich in den beiden ersten Takten enthalten:

1)

und der Stil ist, wie in allen vier Sätzen, jener verschleiert polyphone, der in melodischen Spitzen von so einziger Prägnanz und Notwendigkeit Baßstimme, Mittelstimmen, Oberstimme andeutet, wie Laute und Gambe im 16. und 17. Jahrhundert ihn vorbereitet haben, bis Bach ihn zur letzten Vollkommenheit entwickelt. — Die Corrente — seltsam diese italienische Bezeichnung — gehört genau dem Typus der Tanzform an, der aus der ersten Solosonate für Violoncell bekannt ist, nur daß unsere A moll-Corrente ein sehr viel hitzigeres Wesen in sich hat. Die beiden feinsten Stücke des Werkes aber sind vielleicht die beiden letzten, die Sarabande:

ein Wunder zarter melodischer Führung; und die Bourrée:

an deren Ende eine chromatische Wendung auftaucht, die schon in den Teilschlüssen der Allemande ihre Rolle gespielt hatte:

Allemande.

Bourrée:

ein „äußerer" Beweis für die Einheit und innere Zusammenzugehörigkeit des ganzen Werkes. Der „Flötencharakter" spricht sich am reinsten natürlich in der Sarabande aus; auch sonst kann man im Verlauf der Corrente (nicht für den Anfang), in der Bourrée wohl etwas Leichtes, Gaukelndes, weniger Akzentuiertes in der Haltung als es sich in den Tanztypen der Violinsonaten findet, feststellen. Doch hindert nichts, das Werk, etwa nach d moll übertragen, für die Violine einzurichten, um es so heimisch zu machen, als es seinem Werte nach verdient.

A. E.

Jacob Handl (Gallus). Opus Musicum. Motettenwerk für das ganze Kirchenjahr. V. Teil. Enthaltend den ersten Teil des IV. Buches vom Opus musicum: Gesänge für die Feste der Heiligen. Bearbeitet von Emil Bezecný und Josef Mantuani. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXIV. Jahrgang, Band 48. Folio. Wien und Leipzig, Artaria und Breitkopf & Härtel, 1917. (XVI, 155 S.)

Handls Motettenwerk erweist sich als eine Sammlung von sehr ungleichwertiger Musik. Die Herausgeber sind der Ansicht, daß sich in den ersten Bänden Älteres, weniger Gelungenes, in den letzten das Beste befinde. An dem vorliegenden rühmen sie die, zumal im Harmonischen reifere Technik. Gewiß läßt sich im Ver-

1) Die Vortragszeichen sind Zusatz des Herausgebers, Max Schwedler; das Original enthält, wie eine Fußnote mitteilt, nur einen einzigen Bogen.

lauf des Ganzen eine beträchtliche Steigerung technischen Könnens verfolgen. Handl wird freier und bestimmter im Ausdruck, jemehr er fortschreitet, und einzelne Dialogchöre dieses fünften Teiles gehören zu seinen glänzendsten Leistungen; im tektonischen Aufbau hat er nunmehr alle Beweglichkeit, die die auf Klangmassen berechnete Musik erheischt. Aber, für ihn bezeichnend, auch in diesem jüngeren Werk steht wieder Vollendetes neben Minderwertigem, Neues neben Altertümlichem; indessen wäre es zuviel gesagt, daß dadurch das Ganze an unmittelbarer Wirkung einbüßte. Handl bleibt immer großzügig, reich, anregend; er ist ein Talent von erstaunlicher Spannkraft, unter den Meistern des Übergangs der Spezialist, der sich bis zur Höhe universeller Stoffbeherrschung erhebt. Mißt man ihn freilich an den Klassikern seines Jahrhunderts, so gewahrt man die Merkzeichen einer gewissen Überreife. Es ist, als ob das volle Tageslicht sich vielfarbig in seine Strahlen auflöste. Es fiebert etwas Unruhiges auch in den der klassischen Kunst nahekommenden Schöpfungen. Handl steht unter dem Einfluß der Reservata. Jedenfalls haben die neuen Ideen in ihm einen Anhänger, der sie in seiner Art als Dialogiker zu verwirklichen strebt: in deklamierender Chorbehandlung, die Silbe für Silbe akzentuiert, in tonmalerischer Durchbildung, in Echowirkungen und ganz besonders in der Ausnutzung der Töne, die er mit eigenartiger, fast ans Erotische streifender Freiheit durcheinander mischt. Allerdings will es später scheinen, als ob er gegen seine älteren Arbeiten etwas Zurückhaltung in der Musica ficta beobachte. Der Fortschritt besteht jetzt in der Ausprägung des Durcharakters. Damit hängen auch die gerade in den „quantitierenden" Dialogen so häufigen Paukenbässe zusammen, die deswegen nicht instrumental zu sein brauchen. Über den Vokalstil solcher Doppel- und Tripelchöre kann schon aus sachlichen Gründen kein Zweifel obwalten, wenn auch Orchestermitwirkung nicht ausgeschlossen ist. Auch die Kunstanschauung des 16. Jahrhunderts begünstigt instrumentale Besetzungsmöglichkeiten. Muster dieser Art sind die Dialoge Nr. XI bis XIV, Nr. XXXIII und XXXIV. Paukenpässe hat vornehmlich das 12stimmige „Adiuro vos" (Nr. VII). In den Stücken Nr. XXI „Dum vagus huc" und Nr. XXII „Nympha refer", neulateinischen Dichtungen des 16. Jahrhunderts, stellt Handl zwei richtige Echochöre in die Reihe. Es sind eigentliche Vexierstücke, in denen das Echo sich aus dem Schlußlaut der Frage löst — ein Humanistenscherz, der aber nicht etwa als „Spielerei" aufzufassen ist. Wie die Klangsymbolik des Madrigals galt das Echisieren den Renaissancemusikern als Tiefsinn, als bedeutsame Kundgebung der Ausdruckskunst, ja als Dramatik. Wahrscheinlich sind auch andere Dialoge der Sammlung auf Echowirkung gestellt, obschon ohne Wortspiele; den Gegenchor wird man sich, sobald er aus der Verschränkung heraustritt, als dynamischen Kontrast zum Hauptchor denken müssen. Originelle Augenmusik schreibt Handl in dem Dialog „Ego flos campi" (Nr. V), wo er die „aquae, quae fluunt impetu de Libano" mit schlängelnden Melismen in allen vier Stimmen malt. Auch die Proportio tripla auf den Text „intra in gaudium" in Nr. XXVIII (Domine, quinque talenta), in der Motette „Ecce virgo prudens", Nr. XXXI, auf den Text „laetaberis cum angelis", das „Alleluja" des Tripelchors „Estote fortes", Nr. IX, und des Dialogs „Salve, nobilis virga Jesse", Nr. III, hat tonmalerischen Nebensinn. In den letztgenannten Stücken, wie in dem Dialog „Constitues eos", Nr. X, fällt die Neigung zu Wiederholungen auf: einzelne Gedanken, besonders die „Allelujas" gelangen dadurch zu einer Feierlichkeit, zu einer Wucht des Anwachsens, die schlechthin elementar wirkt. In solchen urwüchsigen Kraftentladungen hat Handl kaum seinesgleichen. Auch die dreichörige Marien-Motette „Exultat Maria" (Nr. VIII) mit dem Juchzer im dritten Tenor ist so ein Prachtstück Handlschen Humors. Den Schluß des Bandes bilden mehrere dialogische oder durchimitierte Chöre zu sechs Stimmen. Darunter ragen der erste „Ornatam monilibus filiam" (Nr. XXXII), das tiefsinnige „Quasi cedrus exaltata" (Nr. XXXVI) und die Motette ad aequales „Beata es, virgo Maria" (Nr. XXXVIII) durch wunderbare Weihe der Stimmung hervor.

Neben solchen Eingebungen einer guten Stunde fallen gewisse Härten des Satzes doppelt auf. So vor allem die eigensinnigen Quarten in den Motetten „Gaudent in coelis" (S. 64, Abschn. 2 und 4) und „Quae et ista" (S. 133, Abschn. 7), die sich wie Überbleibsel des Trecentos ausnehmen. Forscht man nach dem Grund ihrer Fremdartigkeit, so stellt sich heraus, daß es sich um eine ungewöhnliche Kadenzbildung mit Nebenharmonien an Stelle der Dominante handelt, wobei das „fis" beidemale nur melodische Funktion hat. Das ist aber Discantusstil. Altertümlich sind auch die bei Handl so häufigen Iriswirkungen, die wohl

aus einem inneren Widerspruch seines Wesens entspringen. Dazu gehören die allerdings weitverbreiteten fiktiven Tonusklauseln (S. 11, 92, 98), bemerkenswert, weil der Tonsetzer durch Semiton- und Widerrufungszeichen das Hin und Her zwischen Dur und Moll ausdrücklich fordert:

Wir müssen heute annehmen, daß solche Kadenzformeln auch ohne chromatische Bezeichnung den Leitton erst an zweiter Stelle bringen, und unsere Editionstechnik, die gerne die Klauseln über ein und denselben Leisten schustert, hat wieder ein Beispiel für die Feinnervigkeit des alten Tonalitätsgefühls. Zu den Iriseffekten gehört auch der Querstand. Die Herausgeber bemerken, daß ihn Handl oft als charakteristisches Ausdrucksmittel gebrauche. Am seltsamsten wohl in der sechsstimmigen Motette „Vidi speciosam sicut columbam" (Nr. XXXV), wo vier Querstände nacheinander mit stereotypen Vorhalten das „speziose" Wunder der aufsteigenden Taube zur Anschauung bringen. Handl malt eigentlich nur den Begriff der Speziosität mit dem Querstand, das Bild selber — in unklassischer Weise — mit aufsteigenden Falsobordonegängen à tre. Nun ist aber dieses Beispiel nicht ganz überzeugend. Man könnte auch auf den Gedanken kommen, daß der erste Alt das im zweiten Abschnitt vorgeschriebene „es" später automatisch zu ergänzen habe (*):

Damit entfiele der Querstand. Unser Empfinden neigt hier umsomehr zur Korrektur, als ihm das Irrlichtelieren im Vokalsatz unlogisch erscheint. Daß Handl gerade das Bild der „glänzenden Taube" mit einer so absonderlichen „Farbe" malt, verstärkt uns den Eindruck des Ungereimten. Das heißt, er empfindet anders. Nun steht er aber darin nicht allein: Liegt es an Gewöhnung oder an physiologischer Voranlage — den Musikern des 16. Jahrhunderts, geschweige denn den älteren, gilt Querstandwirkung als bezeichnender Effekt, nicht nur als Würze. Damit müssen wir uns eben abfinden, und es wäre nicht erlaubt, sie durch Konjekturen, wie die angedeutete, zu verwässern. Zudem ergibt sich aus anderen unzweideutigen Stellen des Werkes klipp und klar, daß solche Bildungen zu Recht bestehen. So in der Motette „Adiuro vos, filiae Jerusalem" (Nr. II, S. 4), wo die Übernahme des „cis" in den Diskant bzw. Alt den Schritt cis²—b¹ bzw. den nicht minder unmöglichen Oktavsprung cis¹—cis² zur Folge hätte (*):

dile - - ctum me-um

Da der Komponist auch in der zweiten „Adiuro vos"-Motette des Bandes (Nr. VII) die Worte „dilecti mei" mit Querstandwirkung unterstreicht, hat sie auch im ersten Beispiel Ausdrucksbedeutung. Zu fehlen scheint sie in den Motetten „Gloria et honore coronasti" (Nr. XVII, S. 67 auf „coronasti eum"), „Domini est terra" (Nr. XXVII, S. 115 auf „a Domino"), „Ornatam monilibus" (Nr. XXXII, S. 132 auf „et reginae laudaverunt eam).

Im Revisionsbericht geben die Herausgeber eine dankenswerte Übersicht über die Herkunft der Texte und Cantus firmi, von Nr. XL ab auch über die Motetten, die im Band selber nicht enthalten und wohl für seine Fortsetzung bestimmt sind. Es ist sehr erfreulich, daß sie die Akzidentien mit großer Zurückhaltung beifügen (S. 20, 34 usw.). Einige Verbesserungen wären nachzutragen: S. 70, Abschn. 8 im 1. Tenor ist ♮ zu ergänzen, da sonst die verminderte Quarte fis-♭ entstünde; S. 69, Abschn. 16 im 1. Baß nicht ♯fis; S. 127/128, Abschn. 13, 16, 17, 23, 24 nicht ♯cis; Abschn. 13 ist nach der authentischen Lesart in Abschn. 20 im Baß ♭ zu setzen, wodurch auch die charakteristische Reibung mit dem „a" des Diskant (Abschn. 20) hergestellt wird.

Theodor Kroyer.

Liszt, Franz. Musikalische Werke. Hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung. VII. Einstimmige Lieder und Gesänge. 1. Bd. Fol. 20 M. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Obrecht, Jakob. Werke. Im Auftrag der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis hrsg. von Johannes Wolf. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Liefg. 23 und 24. Missa Caput (Nr. 18). 10 M. — Liefg. 25. Missa sine nomine (Nr. 19). 5 M. — Liefg. 26. Missa L'omme armé (Nr. 20). 5 M. — Liefg. 27. Missa Beata viscera (Nr. 21). 5 M.

Walther, Johann. Ego sum resurrectio (Ich bin die Auferstehung und das Leben). Motette für gemischten Chor hrsg. von O. Schröder. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Part. 16 Pf.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

im Wintersemester 1918/19

Basel.

Prof. Dr. Karl Nef: Mozart, 2stündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen zur Geschichte des Liedes, 2stündig.

Berlin.

Prof. Dr. O. Fleischer: Hauptstreitfragen der musikalischen Ästhetik, Mittwoch 11—12. Musikinstrumentenkunde, Donnerstag 11—1.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des Mittelalters, Dienstag 4—6. — Evangelische Kirchenmusik von Luther bis Bach, Dienstag 3—4.

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Geschichte der Oper, Mittwoch 4—6, Freitag 4—6.

Prof. Dr. Max Friedländer: Haydn und Mozart, mit musikalischen Erläuterungen, Mittwoch 4—6.

Im Musikhistorischen Seminar:

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Musikwissenschaftliche Übungen, Donnerstag 5—7.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker, Sonnabend 8—9½ morgens. Übungen zur älteren Musikgeschichte, Sonnabend 9½—11.

Prof. Dr. O. Fleischer: Musikwissenschaftliche Übungen (in der Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente), Sonnabend 10½—12½.

Prof. Dr. Max Friedländer: Musikwissenschaftliche Übungen (allgemeine Repetitionen und Erklärung ausgewählter musikalischer Kunstwerke), Sonnabend 4—6.

Chorübungen für stimmbegabte Studierende (Männer und Frauen), verbunden mit einem Kolloquium über die Geschichte des deutschen Liedes, Mittwoch 6—7½.

Bern.

Dr. Ernst Kurth: Musikalische Formenlehre I: Die klassischen Formen. — Beethovens Leben und Werke. — Übungen in musikalischer Stilkritik (praktische Einführung in die stilistische Bestimmung von Kunstwerken). — Geschichte der Oper in ihren Anfängen bis zu Wagners Tod. — Collegium musicum (gemeinsame Ausführung und Besprechung von älteren Kunstwerken für Chor und Kammermusik).

Bonn.

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte der Symphonie (vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart), 2 St. — Grundzüge der Harmonielehre, 1 St. — Musikwissenschaftliche Seminarübungen, 2 St. — Gemeinsames Lesen musikalischer Schriften Robert Schumanns, 1 St.

Breslau.

Prof. Dr. Max Schneider: Haydn, Mozart, Beethoven und ihre Zeit, 2 St. — Quellen und Hilfswerke zur Musikgeschichte (Seminaristisch), $1^1/_2$ St. — Musikwissenschaftliche Übungen (eigene Arbeiten der Teilnehmer), 2 St. — Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum) nur für Fortgeschrittene, $1^1/_2$ St.

Prof. D. Joh. Steinbeck (ev.-theol. Fakultät): Übungen im evangelischen Gemeinde- und Altargesang, 1 St.

Domkapellmeister Siegfr. Cichy: Kontrapunktische Übungen, 2 St. — Instrumentationslehre, 1 St.

Prof. Dr. Max Koch: Geschichte des deutschen Dramas und Theaters von den Anfängen an bis auf Schiller, 3 St.

Cöln a. Rh.

Handels-Hochschule. Dr. Gerhard Tischer. Geschichte der Programmmusik, 1 stündig.

Dresden.

Technische Hochschule. Prof. Dr. Eugen Schmitz: Erklärung ausgewählter Kunstwerke, Schriften und Entwürfe Richard Wagners, 2 St. — Die geschichtlichen Grundlagen des klassischen Zeitalters der deutschen Musik, 1 St.

Erlangen.

K. b. Akad. Institut für Kirchenmusik. Prof. Ernst Schmidt: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 2 stündig. — Liturgischer Gesang, mit musikgeschichtlichen und theoretischen Erläuterungen, 1 stündig. — Orgelspiel, 1 stündig für je 2 Teilnehmer, priv. — Chorgesang im Akademischen Chorverein, 2 stündig. — Theorie der Musik: a) Allgemeine Musiklehre, Harmonielehre b) Kontrapunkt, für Studierende aller Fakultäten, 2 stündig. — Kursus für Ton- und Stimmbildung, 1 stündig. — Streichorchester, 1 stündig. — Musikgeschichte, 1 stündig priv.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Die Hauptströmungen in der Geschichte der dramatischen Musik des 18. Jahrhunderts, 2 stündig.

Freiburg in der Schweiz.

Prof. Dr. Peter Wagner: Harmonielehre, 3 St. — Die Musik im 15. und 16. Jahrhundert, mit Erklärung ausgewählter Meisterwerke der Vokalpolyphonie, 2 St. — Praktischer Choralkurs, 2 St. — Seminarwissenschaftliche und praktische Arbeiten, 1 St.

Halle.

Prof. Dr. Hermann Abert: Bach und sein Zeitalter, 3 St. priv. — Schubert, 1 St. publice. — Seminar, 2 St. Übungen über Bach.

Universitäts-Musikdirektor Alfred Rahlwes: Harmonielehre.

Leipzig.

Prof. Dr. Hugo Riemann: Die Musik des Generalbaß-Zeitalters (1600—1750), $1^1/_2$ St. priv. — Musikwissenschaftliches Seminar (Collegium musicum): Entzifferung älterer Notierungen, $1^1/_2$ St. priv.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: L. van Beethoven, sein Leben und seine Werke, 2 St. priv. — Richard Wagner im Zusammenhange mit der Kunst- und Weltanschauung des 18. und 19. Jahrhunderts (für Studierende aller Fakultäten), 2 St. publice. — Musikwissenschaftliche Übungen: Ausgewählte Kapitel aus Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung", zur Hundertjahrfeier seiner Entstehung (1818). — Wagners Schrift „Beethoven" und P. Deussen „Die Elemente der Metaphysik", priv.

Prof. Dr. Arnold Schering: Musikgeschichte des Mittelalters, 2 St. priv. — Musikwissenschaftliche Übungen: Übungen zur Geschichte der musikalischen Kompositionstechnik im 16. und 17. Jahrhundert, $1^1/_2$ St. priv. — Historische Kammermusikübungen (im Auftrag von Prof. Riemann geleitet), 2 St.

Prof. Dr. A. v. Oettingen: Das duale Harmoniesystem, 1 St. publ.

Martin Seydel: Praktischer Kursus in rednerischer Stimmbildung und Vortragskunst, 2 St. priv. — Vortragsübungen für Vorgeschrittene, 1 St. priv. — Pädagogisch-technische Korrektur von Sprachfehlern und Sprachgebrechen, 1 St. publ.

Lemberg.

Prof. Dr. Adolf Chybiński: Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance, 3. Teil, 2 St. — Theorie und Geschichte der Fuge (mit Übungen), 1. Teil, 2 St. — Analyse ausgewählter Meisterwerke der a cappella-Periode, 2 St. — Übungen in der Analyse der modernen Musik vom Standpunkt der Form und der Harmonik, 2 St. — Selbständige Arbeiten der Fortgeschrittenen, 1 St.

München.

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Entstehung und erste Blüte des musikalischen Dramas und der Oper in Italien, Frankreich und Deutschland, 4 stündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere. — Musiktheoretische Kurse (gemeinsam mit Hofkapellmeister Paul Prill).

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Geschichte des Oratoriums von Händel bis Mendelssohn, 2 stündig. — Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters, 2 stündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Die Oper von Gluck bis Wagner, 4 stündig.

Prag.

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Frühgeschichte der Oper, 2 stündig. — Die Tonsprache beim deutschen Lied (besonders auch für Germanisten), 1 stündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, $1^1/_2$ stündig.

Dr. Joseph Daninger: Musikästhetik, 1 stündig.

Lektor Hans Schneider, Universitäts-Musikdirektor: Einführung in die Grundbegriffe der Musiktheorie; Erläuterung derselben durch praktische Übungen. Nach Bedarf 2—3 stündig. — Chorschule für Männerstimmen und Übungen im Vortrag von mehrstimmigen Chören. Berechnet für die Universitätssängerschaft, 4—6 stündig.

Lektor Joseph Manas: Stimm- und Tonbildung. Kultur des Sprechorgans vermittelst der gesanglichen Tonbildung. Organstudien. Rezitation vom Gesangton auf den Sprechton übergehend, 2 stündig.

Wien.

Prof. Dr. Guido Adler: Musikalische Stilperioden I, 1 stündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 stündig. — Übungen im musikhistorischen Institut, 2 stündig.

Dr. Max Dietz: Geschichte der Oper, $2^1/_2$ stündig.

Dr. Egon Wellesz: Einführung in die byzantinischen und armenischen Notationen (mit Übungen), 2 stündig. — Geschichte der Oper bis Gluck, 1 stündig. — Entwicklung der Musik nach Wagner, 1 stündig.

Dr. Robert Lach: Musikalische Entwicklungsgeschichte, 2 stündig.

Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte, 4 stündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts, 2 stündig. — Fortschritte der musikgeschichtlichen Forschung (in Referaten), 2 stündig.

Volkstümliche Kurse: Dr. Robert Lach: Die musikalischen Formen in psychologischer und entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung, $1^1/_2$ stündig.

Kleine Mitteilungen

Berichtigung. — In dem Referat über Prof. Dr. E. M. v. Hornbostels Vortrag in Heft 1 ist S. 86, vorletzte Zeile ein Lapsus stehen geblieben. Statt „hinter der Oktave zurückbleibt", muß es natürlich heißen: „die Oktave überschreitet".

Herr Professor Dr. Rudolf **Schwartz** in Leipzig legt auf die Feststellung Wert, daß meine Behauptung im Geleitwort zum ersten Heft, „die deutsche Musikforschung habe seit dem Eingehen der beiden Organe der IMG kein ständiges Obdach mehr besessen“, nicht völlig den Tatsachen entspreche: das Weiterbestehen der Jahrbücher der Musikbibliothek Peters sei dabei völlig übersehen worden. Niemand kann den Wert des Peters-Jahrbuchs höher einschätzen als ich und ich bedaure aufrichtig, seiner keine Erwähnung getan zu haben; die Frage ist nur, ob man ein Jahrbuch, das nur den Beiträgen einer kleinen Elite von Forschern Aufnahme gewähren kann, ein „ständiges Obdach“ heißen kann: ich dachte jedenfalls an das Fehlen umfangreicherer und vielfältigerer Publikationsmöglichkeiten. Wer jenes aber mit Prof. Schwartz tun will, dem sei es unbenommen; er vergesse aber, entgegen der von Prof. Schwartz in der Vorrede zum Peters-Jahrbuch für 1914/15 ausgesprochenen Ansicht, auch das Bach-Jahrbuch und das Gluck-Jahrbuch nicht, deren Herausgeber bis jetzt an meinem Ausdruck noch keinen Anstoß genommen haben. Schriftleitung.

Graz. Obwohl an der **Grazer Universität** eine musikalische Lehrkanzel systemisiert ist, finden auch in diesem Semester, wie bereits seit 19 Jahren, **keine** musikwissenschaftlichen Vorlesungen statt. Dieses Kuriosum verdient umso bedauerlicher vermerkt zu werden, als Graz eine der regsamsten Musikstädte Österreichs ist.

Die Schule des **Steiermärkischen Musikvereines**, die gegenwärtig ihr 104. Unterrichtsjahr eröffnet, hat sich gründlich reorganisiert und erteilt ihren Unterricht nunmehr nach den Lehrplänen der kgl. bayr. Akademie der Tonkunst in München, des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt und des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums in Berlin, wobei besonders auf das Fehlen der musikwissenschaftlichen Vorlesungen an der hiesigen Universität Rücksicht genommen werden soll. Ein Kapellmeisterkurs, in dem das Konzert- und Opernrepertoire in Verbindung mit praktischen Übungen durchgearbeitet wird, im Verein mit einer Dirigierschule für Anfänger dürfte als eine Neuerung, die Nachahmung verdient, geltend gemacht werden. O. H.

Der neue Schubertfund. — Im Sommer dieses Jahres lief durch alle deutschen und österreichischen Zeitungen eine Notiz über den „Fund dreier Schubert-Quartette“ in Zell am See. Nun handelt es sich zwar nicht um drei Quartette, sondern nur um **ein**, und zwar nicht ganz vollständig erhaltenes Quartett für Flöte, Gitarre, Viola und Violoncell, aber immerhin um ein unzweifelhaftes Autograph Schuberts vom 26. Februar 1814 von 32 Seiten, ein Werk, das der Schubert-Forschung einige Rätsel aufgeben dürfte. Wir haben seit Tag und Wochen eine kleine Studie über den Fund liegen, die wir im nächsten Heft zu veröffentlichen endlich in der Lage sind. A. E.

Helsingfors. In Helsingfors wurde schon im Herbst 1916 an Stelle der Ortsgruppe der IMG eine **Musikwissenschaftliche Gesellschaft für Finnland** „Suomen Musiikkitieteellinen Senra“ gegründet (Vorsitzender Prof. Dr. Ilmari **Krohn**, Vize-Vors. Magister H. **Klemetti**, Schriftführer Magister O. **Andersson** und O. **Väisänen**), deren Wirksamkeit nur während der „roten“ Monate unterbrochen gewesen ist.

November	Inhalt	1918

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Drittes Heft | 1. Jahrgang | Dezember 1918

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Das Gemshorn

Jedem Orgelbauer und jedem Organisten ist der Name Gemshorn wohl vertraut. Es gibt kaum eine Orgel in den Ländern germanischer Zunge, die nicht unter dieser Anzeichnung eine scharfe, hornartige Stimme aus spindelförmigen Zinnpfeifen im Ersten Manual hätte. Wie so oft, hat auch hier die Orgel die Benennung eines wirklichen Musikinstruments aufgenommen und treu bewahrt, nachdem der ursprüngliche Träger längst untergegangen und vergessen war.

Im Jahre 1511 bildet Sebastianus Virdung, Priester von Amberg, in seiner Mvsica getutscht vnd außgezogē[1]) unter anderen Blasinstrumenten ein Stück ab, dessen rohen Strichen entnommen werden kann, daß es sich um ein etwa viertelkreisförmiges Tierhorn mit Flöteneinrichtung handelt: im dicken Ende sitzt das Anblasloch, etwas weiter abwärts in der Wand der Aufschnitt, durch dessen scharfe Kante der Luftstrom periodisch ein- und auswärts gelenkt werden soll, und dann, nach dem spitzen Ende zu, die Gruppe der Grifflöcher, drei auf der Vorderseite und eins für den Daumen etwas seitlich, das offenbar auf die Rückseite gehört und nur um sichtbar zu werden verschoben ist. Eine Erläuterung gibt der Verfasser nicht, wohl aber am linken Kopfende der Seite hintereinander die Beischriften ruszpfeif Krumhorn Gemsenhorn Zincken. Daß sich der Name Gemsenhorn auf das zur Flöte eingerichtete Tierhorn bezieht, geht daraus hervor, daß Martin Agricola in seiner Musica instrumentalis deudsch von 1528[2]) mit den anderen Holzschnitten Virdungs auch diesen übernimmt und ihm ausdrücklich und unzweideutig den Titel Gemsenhorn beisetzt. Eine Erklärung fehlt leider gleichfalls. Die letzte Ausgabe des Agricola von 1545 unterdrückt den Holzschnitt samt Beischrift.

Einmal noch, im Jahre 1549, hören wir von dem merkwürdigen Tonwerkzeug. Im Complaynt of Scotlande[3]), einer schottischen Dichtung jenes Jahrs, spielen acht Hirten auf Musikinstrumenten: „The fyrst hed ane drone bag pipe, the nyxt hed ane pipe maid of ane bleddir and of ane reid, the thrid playit on ane trump, the feyrd on ane corne pipe, the fyft playit on ane pipe maid of ane gait horne, the sext playt on ane recordar, the seuint plait on ane fiddil, and the last plait on ane quhissil.“ Der Herausgeber des Neudrucks hält das von uns Gesperrte für

[1]) Neudruck von Robert Eitner, Berlin 1882, S. (15).

[2]) Neudruck von Robert Eitner, Leipzig 1896, S. 22 (Fol. XI v. des Originals).

[3]) The Complaynt of Scotlande byth ane Exortatione to the Thre Estraits to be vigilante in the Deffens of their Public veil. Edit. J. A. H. Murray, London 1872, p. 65.

ein Stock and horn, jenes gewöhnlich Pibgorn oder Hornpipe genannte walisische Oboeninstrument mit zwei oben und unten angesetzten Tierhörnern[1]). Allein ein Instrument aus Holz, an das man zwei Hörner anstückt, kann doch nicht als eine Pfeife aus einem Ziegenhorn bezeichnet werden; und warum sollte der Dichter, der alle anderen Instrumente nennt, dies eine nur beschreiben, wenn es einen allgemein bekannten Namen hatte?

Weitere literarische Stellen, die sich mit Sicherheit auf das Gemshorn deuten ließen, sind mir nicht bekannt geworden. Auch die sonst so beredten und ausführlichen Instrumentenkunden des 17. Jahrhunderts schweigen. —

Um so freudiger ist es zu begrüßen, daß wenigstens noch ein paar bildliche Belege als Ergänzung der mangelhaften und unzuverlässigen Illustration bei Virdung nachweisbar sind. Sie haben einen doppelten Wert, weil sie nicht nur von dem größten, sondern auch treuesten Zeichner Deutschlands stammen. Auf den Randzeichnungen, die Albrecht Dürer 1515, also vier Jahre nach dem Erscheinen der Musica getutscht, für das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. verfertigte, sehen wir auf mehreren Seiten — 6v und 19[2]) — inmitten eines Gehänges von Musikinstrumenten ein Gemshorn in genauer Übereinstimmung mit dem Virdung'schen: ein sanftgeschwungenes Tierhorn mit genau erkennbarem Aufschnitt und drei Grifflöchern; ein viertes für den Daumen ist auf der Rückseite anzunehmen.

Das Gemshorn ist demnach bildlich und literarisch in dem Zeitraum 1511—1549 belegt. Ein erhaltenes Exemplar konnte bisher[3]) nicht nachgewiesen werden.

Es ist dem Verfasser jetzt [1913] gelungen, diese Lücke auszufüllen. Ein organologischer Streifzug durch das Königliche Zeughaus zu Berlin hatte als wichtigstes Ergebnis die Auffindung eines Paars Hörner, von denen das eine ganz unbearbeitet, das andere in eine Schnabelflöte umgewandelt ist[4]). Die beigegebene Photographie ist nach diesem letztgenannten Stück aufgenommen worden[5]).

Zunächst wird es auffallen, daß es sich nicht um ein Gemshorn, sondern um ein Ziegenhorn (= Goathorn) handelt[6]), um ein dunkelgraues Gebilde von 33 cm Sehnenlänge, 7 cm größter Breite und 13—14 cm Höhe mit länglichem Querschnitt und kräftiger Ringelung. Man könnte darin einen Widerspruch zu dem Namen Gemshorn sehen und mir das Recht zur Identifizierung aberkennen. Allein auch die Abbildungen bei Virdung, Dürer und Agricola zeigen durchaus nicht die unverkennbare schlanke Hakenform des Gemshorns; Dürers Umrisse fallen völlig mit denen des Exemplars zusammen, und die des Virdung-Agricola'schen Holzschnittes entfernen sich noch mehr vom Gemsentypus. Das breite offene Ende ist durch einen eingesetzten Holzkern derart verschlossen, daß nur eine schmale Windspalte an der Vorderseite offen bleibt; Horn und Kern sind hier schnabelartig zugeschärft. Wie bei anderen Blockflöten folgt ein vorderständiger Aufschnitt von viereckiger Form und eine Reihe von sechs ebenfalls vorderständigen Grifflöchern, deren Entfernung der Röhren-

[1]) l. c. p. XCII.

[2]) Neudruck von K. Giehlow, Wien 1907.

[3]) 1913. Inzwischen tauchte ein einlochiges Exemplar in der Sammlung des Eisenacher Bachhauses (Nr. 122) auf.

[4]) Inv. Nr. D 647; alte Nr. b 1202.

[5]) Für die Beschaffung der Photographie bin ich dem Direktor des Zeughauses, Herrn Dr. M. J. Binder verpflichtet.

[6]) Herr Geh. Rat Professor Dr. L. Heck, Direktor des Berliner Zoologischen Gartens, hatte die Freundlichkeit, meine Diagnose zu bestätigen.

oder Material. Das Inventar der Sammlung weiß nur zu berichten, daß das „Gemshorn" [sic!] aus dem ehemaligen Artilleriedepot stammt; damit muß es sein Bewenden haben. Die willkürliche alte Signatur „17. Jahrhundert" steht im Widerspruch mit den literarischen und bildlichen Quellen, die einen Nachweis nur für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts liefern; allerdings scheidet aber auch die Sechszahl der Grifflöcher unser Gemshorn von den vierlöcherigen der alten Zeichnungen. Non liquet.

Berlin. Curt Sachs.

Beethovenstudien

Mit den ersten Nummern der folgenden Studien löse ich ein Versprechen ein, das ich in einem im Mai 1912 in der hiesigen Ortsgruppe der nunmehr im Gefolge der unseligen kriegerischen Verwicklungen aufgelösten internationalen Musikgesellschaft gehaltenen Vortrage über Beethovens literarische Bildung zunächst einem kleineren Kreise von Musikfreunden gegeben, dann aber auch öffentlich in einem Abdruck dieses Vortrages, dem auf Wunsch der Redaktion die rednerische Form genommen wurde, in der Deutschen Rundschau vom Februar 1913 (39, 2, 273) wiederholt habe. Ein Rest von Beethovens kleiner Handbibliothek, über die Anton Schindler, der bekannte „ami de Beethoven", in der dritten Auflage seiner Biographie des Meisters (2, 180) in aller Kürze berichtet, ist mit dem Nachlaß dieses letzten treuen Amanuensis in die Berliner Königliche Bibliothek gekommen: neben einem lateinischen, französischen und italienischen Wörterbuch sowie einer »Nouvelle grammaire à l'usage des dames« (Berlin 1782) finden sich hier auch ein paar Bände literarischer Werke, die unser höchstes Interesse in Anspruch nehmen, weil sie zu Beethovens dichterischem und erbaulichem Hausschatz gehören, in dem er Anregung und Sammlung in seinen arbeitfreien Stunden zu schöpfen pflegte. Alle diese Bücher tragen — und das ist es in erster Linie, was sie dem Verehrer und Freunde Beethovens interessant und ehrwürdig macht — höchst charakteristische Lese- und Gebrauchsspuren in Form von eingeschlagenen Ohren, beigeschriebenen kurzen Randbemerkungen und besonders vielen Strichen, Kreuzen, Ausrufungszeichen und Fragezeichen, deren Form, Dicke, Größe und Anzahl vielfach Schlüsse auf die Atemzüge und den Wärmegrad des Affekts erlauben, mit dem sie das vulkanische Temperament des Lesenden hingezeichnet oder hingewühlt hat. Ich hatte die Absicht, meiner Sammlung von Zeugnissen der Zeitgenossen über Beethoven (Beethovens Persönlichkeit, zwei Bände, Leipzig 1914) ein vollständiges Verzeichnis dieser angestrichenen Stellen mit Einschluß der Beischriften als Anhang beizugeben: dieser Plan mußte jedoch aus Raumgründen, zumal der Umfang jener Zeugnissammlung sowieso schon über die ursprüngliche einbändige, dem gleichzeitig erschienenen ähnlichen Werke über Mozarts Persönlichkeit genau entsprechende Anlage auf das doppelte Maß hinaufwuchs, fallen gelassen werden und soll im folgenden im Rahmen dieser Zeitschrift sich verwirklichen, bei deren großem Leserkreise wohl auf das regste und weitgehendste Interesse für den Gegenstand gerechnet werden darf. Man hat die Abschriften und Auszüge von Aussprüchen berühmter Dichter, Philosophen und Künstler, die sich Brahms in jüngeren Jahren in kleinen Heften gesammelt hatte, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht (Des jungen Kreislers Schatzkästlein, herausgegeben von Karl Krebs in den Publikationen der deutschen Brahms-

gesellschaft) und die Forschung wie die Begeisterung haben diese Gabe aus dem Nachlaß des Komponisten dankbar gewertet und genossen: unsrer Kenntnis von Brahms innerem Leben gegenüber ist unser Wissen von Beethoven so ärmlich gering, daß wir erst recht für jeden auch noch so kleinen und dünnen Lichtstrahl dankbar sein müssen, der uns in das Wogen dieser chaotisch-elementar arbeitenden Seele einen Blick zu tun verstattet. Schindler spricht von diesen Büchereinträgen in der Einleitung seiner Biographie (1, XXIII) mit folgenden Worten: „Unser Meister hatte schon in seinen früheren Jahren die Gewohnheit angenommen und fortan beibehalten, alle auf sein Denken und Fühlen, auf seine Kunst wie auf seine Lebensverhältnisse und Zustände nahe Beziehung habenden Stellen bei der Lektüre anzustreichen, oft noch zu unterstreichen, überdies noch recht oft dieselben in sein Tagebuch einzuschreiben. Das gibt eine ansehnliche Zahl sinnreicher Sätze, die zuweilen wie vom Meister selber erfunden erscheinen; manche Situation in seinem Leben wird dadurch weit schärfer beleuchtet, als dies in andrer Weise so leicht möglich wäre. Auch an eigenhändigen Randbemerkungen fehlt es in diesen interessanten Relikten nicht." Die genügende Beachtung hat, so wunderbar das klingen mag, das hier überlieferte Material bisher noch nicht gefunden. Nur einer der älteren, auf dem Gebiete unsrer klassischen Musikgeschichte mehr quantitativ als qualitativ hervorragend tätigen Schriftsteller, Ludwig Nohl, der, was ihm an wissenschaftlicher Methode, kritischer Nüchternheit und Gründlichkeit mangelte, durch billige Begeisterung und unkritische Schwärmerei ersetzen zu können meinte, hat von ihm Notiz genommen: sein auf ihm beruhendes kleines Buch „Beethovens Brevier, Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit" (Leipzig 1870), dem er sich nicht versagen konnte, eine ebenso wortreiche wie ungründliche und phrasenhafte „Darstellung von Beethovens geistiger Entwicklung" beizugeben, die fast das halbe Buch einnimmt, genügt den heutigen Ansprüchen in keiner Weise mehr und ist zudem seit langer Zeit vergriffen, hat sich auch niemals weiter Verbreitung erfreut. Indem ich die folgenden Studien für den Druck bearbeite, gedenke ich in Wehmut der Stunden, in denen mir Albert Kopfermanns stets hilfsbereite Freundlichkeit vor Jahren die vergilbten Bände in die Hände gab und manche Einzelheit mit mir besprach: er sah der Drucklegung dieser Reliquien, wie er mir mehrfach sagte und schrieb, mit Sehnsucht entgegen — nun kann sein Auge nicht mehr auf ihnen ruhen.

1. Goethes Westöstlicher Divan.

Beethovens Verhältnis zu Goethe, das am besten von Theodor von Frimmel (Wien 1883; vgl. auch seine Neuen Beethoveniana S. 335) und Rudolf Koegel (Forschungen zur deutschen Philologie, Festgabe für Rudolf Hildebrand, S. 195) behandelt worden ist (ich darf daneben auch auf meine kürzere Darstellung in dem in der Einleitung angeführten Vortrag verweisen), soll und kann uns hier in seinem Wesen und seiner gesamten Entwicklung nicht beschäftigen. Nur an einige Hauptpunkte will ich kurz erinnern. Goethe, der Gipfel der deutschen Literatur, steht in einsamer Höhe auch in Beethovens literarischem Reich. Im Leben des Musikers sind seine geistigen und persönlichen Beziehungen zu dem Dichter von hervorragender subjektiver Bedeutsamkeit gewesen, so daß es eine Unmöglichkeit sein würde, ihn aus seinem geistigen Leben wegzudenken: für den Dichter waren dieselben Beziehungen freilich nur eine interessante Episode, nicht weil er etwa die Größe des musikalischen Genius nicht erkannt oder unterschätzt hätte (schrieb er doch unter dem frischen Eindruck von Beethovens Persönlichkeit an Christiane: „Zusammengefaßter, energischer,

inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen"), sondern weil ihm die Musik nicht zu den innersten Lebensnotwendigkeiten gehörte und er zudem mit den mannigfachen, seiner eigenen Denk- und Lebensart so völlig heterogenen Zügen in Beethoven nicht in Harmonie kommen konnte. Beethovens Kompositionen zu Goetheschen Liedertexten gehen, wenn auch erst viel später veröffentlicht, teilweise in die Tage frühester Jugendbegeisterung zurück und begleiten dann sein Leben bis in die Zeiten der Egmontkomposition so beständig, wie seine Liebe zu dem Dichter frisch und unvermindert blieb, die in dieser 1810 vollendeten, wahrhaft kongenialen Schöpfung zutage trat. Schon vorher war der Gedanke in Beethoven aufgetaucht, den Faust, „was mir und der Kunst das höchste ist", zu komponieren, ein Gedanke, der ihn bis in seine letzte Lebenszeit beschäftigte, ohne doch je zur Ausführung zu kommen. Die persönliche Begegnung beider Männer in Teplitz im Sommer 1812 war nicht so ungetrübt erfreulich, wie es Beethoven erwartet haben mochte: es zeigte sich mit aller Deutlichkeit trotz alles natürlich auf beiden Seiten vorhandenen guten Willens, mit einander auszukommen und sich gegenseitig gelten zu lassen, der freilich bei Goethe größer war und sein konnte als bei Beethoven, daß hier völlig heterogene Naturen sich gegenüberstanden. Die grotesken Einzelheiten jener bekannten Szene auf der Teplitzer Kurpromenade, wo Goethe und Beethoven der Kaiserin von Österreich, den Erzherzögen und ihrem Hofstaat begegnen, Goethe mit abgezogenem Hut höflich zur Seite tritt, Beethoven dagegen mit eigens eingedrücktem Hut, zugeknöpftem Oberrock und untergeschlagenen Armen als gesinnungstüchtiger Demokrat mitten durch die Herrschaften schreitet und dem Dichter dann ohne Pardon den Kopf wäscht, müssen auf sich beruhen: wir kennen sie nur aus Beschreibungen Bettinas, die jedenfalls von historisch treuer Objektivität weit entfernt sind. Jedenfalls haben diese unangenehmen Erinnerungen nicht lange in Beethovens Seele nachgeklungen und das Bild des verehrten Dichters nicht dauernd zu trüben vermocht. 1823 widmet er die bereits 1815 komponierte „Meeresstille und glückliche Fahrt" „dem unsterblichen Goethe hochachtungsvoll", und sein zweiter und letzter Brief, den er im gleichen Jahre in Angelegenheit des Vertriebs seiner „Missa sollemnis" an den Dichter richtete, ist für seine Empfindungen für Goethe ein rührendes, Beethoven im höchsten Maße ehrendes Zeugnis. „Die Verehrung, Liebe und Hochachtung", heißt es hier, „welche ich für den einzigen, unsterblichen Goethe von meinen Jünglingsjahren schon hatte, ist immer mir geblieben. So was läßt sich nicht wohl in Worte fassen, besonders von einem solchen Stümper wie ich, der nur immer gedacht hat, die Töne sich eigen zu machen. Allein ein eigenes Gefühl treibt mich immer, Ihnen so viel zu sagen, indem ich in Ihren Schriften lebe." Daß dieser warme Brief, der Goethe während jener lebensgefährlichen Krankheit nach den Tagen des Marienbader Idylls erreichte und nach der Genesung in Vergessenheit geriet, keine Beantwortung erfuhr, wird Beethoven sehr schmerzlich gewesen sein: Goethe war und blieb, darf man sagen, seine unglückliche Liebe.

Im Jahre 1819 erschien Goethes letzte größere Sammlung lyrischer Schöpfungen, der Westöstliche Divan. Beethoven hat sie sich alsbald angeschafft und zwar nicht die in Cottas Verlag herausgekommene, in schöner Antiquaschrift gedruckte Originalausgabe (556 Seiten), sondern den ihm in Wien leichter zugänglichen, bei Karl Armbruster verlegten, in Frakturlettern gedruckten Abdruck von 1820 (484 Seiten), dessen Text an vereinzelten Stellen Fehlern des Cottaschen Drucks gegenüber das Richtige bietet, also wohl, worauf auch Briefe Goethes an Cotta und den Buchhändler Frommann aus den Jahren 1818 und 1819 deuten, nicht ohne Mitwirkung des Dichters zustande gekommen ist. Im folgenden numeriere ich die einzelnen angestrichenen Stellen durch, um leichteres Zitieren zu ermöglichen.

1) Buch des Sängers: Talismane (Nr. 5):

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:
Die Luft einziehn, sich ihrer entladen.
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;
So wunderbar ist das Leben gemischt.
Du danke Gott, wenn er dich preßt,
Und dank' ihm, wenn er dich wieder entläßt.

Die ganze Strophe ist rings mit einem viereckigen Bleistiftstrich umzogen.

2) Buch Hafis: Fetwa Vers 7—11:

Doch der reinen Wollust edler Handlung
Sich mit frohem Mut zu überlassen,
Und vor solcher, der nur ew'ge Pein folgt,
Mit besonnenem Sinn sich zu verwahren,
Ist gewiß das beste, um nicht zu fehlen.

Am Rande stehen zwei dicke Striche.

3) Buch Hafis: Der Deutsche dankt Vers 10—12:

Denn das wahre Leben ist des Handelns
Ew'ge Unschuld, die sich so erweiset,
Daß sie niemand schadet als sich selber.

Am Rande steht ein einfacher Strich (ebenso bei allen folgenden Stellen, bei denen nichts besonderes bemerkt ist).

4) Buch der Liebe: Lesebuch:

Wunderlichstes Buch der Bücher
Ist das Buch der Liebe;
Aufmerksam hab' ich's gelesen:
Wenig Blätter Freuden,
Ganze Hefte Leiden;
Einen Abschnitt macht die Trennung.
Wiedersehn! ein klein Kapitel,
Fragmentarisch. Bände Kummers,
Mit Erklärungen verlängert,
Endlos, ohne Maß.
O Nisami! — Doch am Ende
Hast den rechten Weg gefunden;
Unauflösliches, wer löst es?
Liebende, sich wieder findend.

Am Rande steht ein einfacher Strich, neben der letzten Zeile außerdem zwei Frage- und drei Ausrufungszeichen: gewiß dachte Beethoven der Beziehungen zu jener Dame seines Herzens, die in den Biographien den Beinamen der unsterblichen Geliebten führt und über deren Persönlichkeit für uns ein undurchdringlicher Schleier des Geheimnisses gebreitet ist.

5) Buch der Liebe: Genügsam Vers 7:

Liebe ist freiwillige Gabe.

6) Buch der Liebe: Ergebung (Nr. 2):

Eine Stelle suchte der Liebe Schmerz,
Wo es recht wüst und einsam wäre;
Da fand er denn mein ödes Herz
Und nistete sich in das leere.

Am Rande steht bei den beiden Schlußzeilen ein einfacher Strich.

7) Buch der Betrachtungen: Höre den Rat usw. Vers 3—8:

Das glücklichste Wort, es wird verhöhnt,
Wenn der Hörer ein Schiefohr ist.
„Was tönt denn die Leier?“ Sie tönet laut:
Die schönste, das ist nicht die beste Braut;
Doch wenn wir dich unter uns zählen sollen,
So mußt du das Schönste, das Beste wollen.

Am Rande steht bei den beiden ersten und den beiden letzten Zeilen ein einfacher Strich.

8) Buch der Betrachtungen: Fünf Dinge:

Fünf Dinge bringen fünfe nicht hervor.
Du, dieser Lehre öffne du dein Ohr:
Der stolzen Brust wird Freundschaft nicht entsprossen;
Unhöflich sind der Niedrigkeit Genossen;
Ein Bösewicht gelangt zu keiner Größe;
Der Neidische erbarmt sich nicht der Blöße;
Der Lügner hofft vergeblich Treu und Glauben;
Das halte fest und niemand laß dir's rauben.

Am Rande steht bei jeder Zeile ein einfacher Strich.

9) Buch der Betrachtungen: Fünf andere:

Was verkürzt mir die Zeit?
Tätigkeit!
Was macht sie unerträglich lang?
Müßiggang!
Was bringt in Schulden?
Harren und Dulden!
Was macht Gewinnen?
Nicht lange besinnen!
Was bringt zu Ehren?
Sich wehren!

Am Rande steht bei jeder Zeile ein einfacher Strich.

10) Buch der Betrachtungen: Reitest du usw. Vers 7—10:

Am sichersten kannst du vom Rebstock sagen,
Er werde für dich was Gutes tragen.
So bist du denn der Welt empfohlen;
Das übrige will ich nicht wiederholen.

11) Buch der Betrachtungen:

Freigebiger wird betrogen,
Geizhafter ausgesogen,
Verständiger irrgeleitet,
Vernünftiger leer geweitet,
Der Harte wird umgangen,
Der Gimpel wird gefangen.
Beherrsche diese Lüge,
Betrogener, betrüge!

Am Rande steht ein einfacher Strich und bei jeder Zeile noch ein zweiter.

12) Buch der Sprüche:

Will der Neid sich doch zerreißen,
Laß ihn seinen Hunger speisen.

13) Buch der Sprüche: Einen Helden usw. Vers 3—4:

Des Menschen Wert kann niemand erkennen,
Der nicht selbst Hitze und Kälte litt.

Die Verse sind am Rande angekreuzt.

14) Buch der Sprüche: Gutes tu usw. Vers 1:

Gutes tu rein aus des Guten Liebe!

15) Buch der Sprüche:

Soll man dich nicht aufs schmählichste berauben,
Verbirg dein Gold, dein Weggehn, deinen Glauben.

16) Buch der Sprüche:

Laß dich nur in keiner Zeit
Zum Widerspruch verleiten!
Weise fallen in Unwissenheit,
Wenn sie mit Unwissenden streiten.

Am Rande steht bei den beiden letzten Zeilen ein einfacher Strich.

17) Buch der Sprüche:

Ihr nennt mich einen kargen Mann;
Gebt mir, was ich verprassen kann!

Am Rande steht bei der Schlußzeile ein einfacher Strich.

18) Buch der Sprüche:

Betrübt euch nicht, ihr guten Seelen!
Denn wer nicht fehlt, weiß wohl, wenn andre fehlen;
Allein wer fehlt, der ist erst recht daran,
Er weiß nun deutlich, wie sie wohl getan.

19) Buch der Sprüche:

„Du hast gar vielen nicht gedankt,
Die dir so manches Gute gegeben!“
Darüber bin ich nicht erkrankt,
Ihre Gaben mir im Herzen leben.

Am Rande steht bei der letzten Zeile ein einfacher Strich.

20) Buch Suleika: Hatem Vers 13—16:

Mich vermählst du deinem Flusse,
Der Terrasse, diesem Hain,
Hier soll bis zum letzten Kusse
Dir mein Geist gewidmet sein.

21) Buch Suleika: Kenne wohl usw. Vers 11—27:

Seh' ich Rosen, seh' ich Lilien,
Aller Gärten Zier und Ehre,
So Zypressen, Myrten, Veilchen,
Aufgeregt zum Schmuck der Erde;
Und geschmückt ist sie ein Wunder,
Mit Erstaunen uns umfangend,
Uns erquickend, heilend, segnend,
Daß wir uns gesundet fühlen,
Wieder gern erkranken möchten.
Da erblicktest du Suleika
Und gesundetest erkrankend,
Und erkranketest gesundend,
Lächeltest und sahst herüber,
Wie du nie der Welt gelächelt.
Und Suleika fühlt des Blickes
Ew'ge Rede: Die gefällt mir,
Wie mir sonst nichts mag gefallen.

22) Buch Suleika: Gingo Biloba Vers 7—12:

Sind es zwei, die sich erlesen,
Daß man sie als Eines kennt?
Solche Frage zu erwidern
Fand ich wohl den rechten Sinn;
Fühlst du nicht an meinen Liedern,
Daß ich eins und doppelt bin?

23) Buch Suleika: Die Sonne kommt usw. Vers 11—12:

Du nennst mich, Liebchen, deine Sonne:
Komm, süßer Mond, umklammre mich!

24) Buch Suleika: Nur wenig ists usw. Vers 37—40:

Doch alle diese Kaisergüter
Verwirrten doch zuletzt den Blick;
Und wahrhaft liebende Gemüter
Eins nur im andern fühlt sein Glück.

25) Buch Suleika: Hätt' ich irgend usw. Vers 9—12:

Herrscher! Zu dergleichen Gaben
Nimmermehr bestimmst du dich!
Solch ein Mädchen muß man haben
Und ein Bettler sein wie ich.

26) Buch Suleika: Die schön geschriebenen usw. Vers 12—21:

Freude des Daseins ist groß,
Größer die Freud' am Dasein.
Wenn du, Suleika,
Mich überschwenglich beglückst,
Deine Leidenschaft mir zuwirfst,
Als wär's ein Ball,
Daß ich ihn fange,
Dir zurückwerfe
Mein gewidmetes Ich;
Das ist ein Augenblick!

27) Buch Suleika: Lieb' um Liebe usw. Vers 1—4:

Lieb' um Liebe, Stund' um Stunde,
Wort um Wort und Blick um Blick;
Kuß um Kuß, vom treusten Munde,
Hauch um Hauch und Glück um Glück.

Außer dem Strich am Rande ist noch die letzte Zeile dick unterstrichen.

28) Buch Suleika: Hatem Vers 7—8:

Unter Schnee und Nebelschauer
Rast ein Ätna dir hervor.

29) Buch Suleika: Suleika Vers 7—8:

Denn das Leben ist die Liebe,
Und des Lebens Leben Geist.

Außer dem Strich am Rande ist noch die letzte Zeile dick unterstrichen.

30) Buch Suleika:

Auch in der Ferne dir so nah!
Und unerwartet kommt die Qual.
Da hör' ich wieder dich einmal,
Auf einmal bist du wieder da!

31) Buch Suleika: An des lust'gen usw. Vers 7—12:

Hier, am Ende des Kanals
Der gereihten Hauptallee,
Blick' ich wieder in die Höh',
Und da seh' ich abermals
Meine Lettern fein gezogen:
Bleibe! bleibe mir gewogen!

Am Rande steht bei den letzten beiden Zeilen ein einfacher Strich.

32) Buch Suleika:

Deinem Blick mich zu bequemen,
Deinem Munde, deiner Brust,
Deine Stimme zu vernehmen,
War die letzt' und erste Lust.

Gestern, ach, war sie die letzte,
Dann verlosch mir Leucht' und Feuer;
Jeder Scherz, der mich ergetzte,
Wird nun schuldenschwer und teuer.

Eh' es Allah nicht gefällt
Uns aufs neue zu vereinen,
Gibt mir Sonne, Mond und Welt
Nur Gelegenheit zum Weinen.

Am Rande steht bei jeder Strophe ein einfacher Strich.

33) Buch Suleika: Suleika Vers 9—20:

Doch dein mildes sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlider;
Ach, für Leid müßt' ich vergehen,
Hofft' ich nicht zu sehn ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,
Spreche sanft zu seinem Herzen;
Doch vermeid' ihn zu betrüben
Und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag' ihm, aber sag's bescheiden:
Seine Liebe sei mein Leben,
Freudiges Gefühl von beiden
Wird mir seine Nähe geben.

34) Buch Suleika: Wiederfinden Vers 41—48:

So, mit morgenroten Flügeln,
Riß es mich an deinen Mund,
Und die Nacht mit tausend Siegeln
Kräftigt sternenhell den Bund.
Beide sind wir auf der Erde
Musterhaft in Freud' und Qual,
Und ein zweites Wort: Es werde!
Trennt uns nicht zum zweitenmal.

35) Schenkenbuch: Trunken müssen wir usw. Vers 5—6:

Für Sorgen sorgt das liebe Leben
Und Sorgenbrecher sind die Reben.

36) Schenkenbuch: Sommernacht Vers 9—12:

Denn ich weiß, du liebst, das Droben,
Das Unendliche zu schauen,
Wenn sie sich einander loben,
Jene Feuer in dem Blauen.

37) Buch der Parabeln:

Alle Menschen, groß und klein,
Spinnen sich ein Gewebe fein,
Wo sie mit ihrer Scheren Spitzen
Gar zierlich in der Mitte sitzen.
Wenn nun darein ein Besen fährt,
Sagen sie, es sei unerhört,
Man habe den größten Palast zerstört.

38) Buch der Parabeln:

Vom Himmel steigend Jesus bracht'
Des Evangeliums ewige Schrift,
Den Jüngern las er sie Tag und Nacht;
Ein göttlich Wort, es wirkt und trifft.
Er stieg zurück, nahm's wieder mit;
Sie aber hatten's gut gefühlt,
Und jeder schrieb, so Schritt vor Schritt,
Wie er's in seinem Sinn behielt,
Verschieden. Es hat nichts zu bedeuten:
Sie hatten nicht gleiche Fähigkeiten;
Doch damit können sich die Christen
Bis zu dem jüngsten Tage fristen.

Am Rande stehen zwei dicke Striche.

Auch in den auf die Gedichte des Divans folgenden „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstlichen Divans“ finden sich einige Stellen durch Bleistiftstriche besonders ausgezeichnet.

39) Einleitung:

Ein zweites, drittes nachwachsendes Geschlecht entschädigt mich doppelt und dreifach für die Unbilden, die ich von meinen früheren Zeitgenossen zu erdulden hatte.

Schindler erzählt uns in seiner Biographie Beethovens (2, 282), daß dieser sich den vorstehenden Satz noch einmal eigens in eins seiner Tagebücher eingetragen habe, und bemerkt dazu: „Man erinnere sich des in der Einleitung Gesagten, wie Beethoven zu lesen pflegte und welche Bedeutung derlei Abschriften haben. Sollte demnach dieser Satz nicht einen Trostgrund zu eigener Beruhigung über die selbst auch erlebten Unbilden seiner Zeitgenossen enthalten? Dafür fehlt allerdings Gewißheit, aber zu zweifeln ist erlaubt.“

40) Ältere Perser:

Diese [Langeweile] mit Zeremonien, mit Weihen und Entsühnen, mit Kommen und Gehen, Neigen und Beugen umständlich auszufüllen ist Pflicht und Vorteil der Priesterschaft, welche denn ihr Gewerbe durch Jahrhunderte durch in unendliche Kleinlichkeiten zersplittert.

41) Geschichte:

Nur die Griechen . . . entwickelten musterhafte Aufopferung, die erste und letzte Tugend, worin alle übrigen enthalten sind.

42) Dschelâl-eddin Rumi:

Unterricht und Erhebung ist sein Zweck, im ganzen aber sucht er durch die Einheitslehre alle Sehnsucht wo nicht zu erfüllen, doch aufzulösen, und anzudeuten, daß im göttlichen Wesen zuletzt alles untertauche und sich verkläre.

43) Neuere, Neueste:

Die Welt gleicht einem Feuer, das am Wege entzündet ist; wer so viel davon nimmt als nötig, um sich auf dem Wege zu leuchten, erduldet kein Übel, aber wer mehr nimmt, verbrennt sich.

44) Einrede:

Aus dem Lobpreiser seines Fürsten ward er [der panegyrische Dichter Sanaji] ein nur für Gott und die ewige Vollkommenheit begeisterter Sänger, nachdem er die Idee des Erhabenen, die er vorher im Leben aufzusuchen sich begnügte, nun jenseits dieses Daseins zu finden gelernt hatte.

45) Gegenwirkung:

Doch so verfänglich-allgemeiner Betrachtung wollen wir uns nicht hingeben, vielmehr in in den Orient zurückwandern.

Daß Frauen mitgewirkt [beim Brande von Persepolis], welche immer die heftigsten, unversöhnlichsten Feinde der Feinde sind, macht unsre Vermutung noch wahrscheinlicher.

46) Künftiger Divan: Buch des Dichters:

... die eigentlichsten Vorzüge trefflicher Männer ... deren Vollkommenheiten man erst recht empfindet, wenn sie dahin gegangen sind, wenn ihre Eigenheiten uns nicht mehr stören und das Eingreifende ihrer Wirkungeu uns noch täglich und stündlich vor Augen tritt.

47) Künftiger Divan: Buch des Unmuts:

Bescheidenheit aber ist immer mit Verstellung verknüpft und eine Art Schmeichelei, die um desto wirksamer ist, als sie ohne Zudringlichkeit dem andern wohltut, indem sie ihn in seinem behaglichen Selbstgefühle nicht irre macht. Alles aber, was man gute Gesellschaft nennt, besteht in einer immer wachsenden Verneinung sein selbst, so daß die Sozietät zuletzt ganz Null wird.

Neben den ersten Satz hat Beethoven als Zeichen seines Widerspruchs „Nego“ geschrieben und den folgenden zweiten Satz dick ausgestrichen.

48) Künftiger Divan: Buch Suleika:

Als genügsamer Derwisch darf er [der westliche Dichter] sich sogar dem Fürsten vergleichen; denn der gründliche Bettler soll eine Art von König sein. Armut gibt Verwegenheit. Irdische Güter und ihren Wert nicht anzuerkennen, nichts oder wenig davon zu verlangen ist sein Entschluß, der das sorgloseste Behagen erzeugt.

49) Israel in der Wüste:

Wie der Mann, so auch sein Gott.

Dieser Satz ist dick unterstrichen.

50) Pietro della Valle:

Waffenübungen zu Fuß und zu Roß, die edle Fecht- und Reitkunst dienten ihm zu täglicher Entwickelung körperlicher Kräfte und der damit innig verbundenen Charakterstärke.

Am Rande steht bei den letzten Worten ein starkes Fragezeichen.

Obwohl, wie die oben gegebenen Belege deutlich zeigen, Beethoven dem Stimmungszauber der Divanlyrik, besonders des Buchs Suleika, das so viele spätere Musiker zur Komposition seiner hervorragendsten Stücke angeregt hat, durchaus zugänglich war, findet sich doch weder in seinen gedruckten Werken noch in den bekannt gewordenen Skizzenbüchern seines Nachlasses irgend eine Spur einer Komposition aus dem Liederschatze des Divans. Der Strom seiner Liederkomposition, der niemals in sehr breiten Wellen floß, war schon nahezu versiegt, als Goethes Werk erschien, und sein schaffender Genius hatte sich schon dauernd größeren und komplizierteren musikalischen Formen zugewandt.

Jena. Albert Leitzmann.

Die Ideen dieses Buches greifen, nach Angabe des Vorberichtes, „genau in den allgemeinen Schulplan ein, den der Herr Staatsminister von Massow nach mehreren Beratschlagungen mit dem Oberschulkollegio mit eigener Hand entworfen hat, in welchem aber das eigentliche Lehrfach und manche Modifikationen allgemeiner Grundsätze bis jetzt noch offen geblieben sind". Als Mittel zur Überwindung der Hindernisse eines wahren Gemeingeistes erscheint u. a. die Forderung eines allgemeinen Unterrichts im Gesang[1]).

Mit den Gedanken dieser Programmschrift Zöllners hat sich, wie die ausführliche Rezension in der unter Goethes Auspizien erscheinenden Jenaischen Literaturzeitung beweist, Schleiermacher damals eingehend beschäftigt[2]). Auch Schleiermacher erhofft von einem rechten Gedeihen des Gesangunterrichts viel Gewinn. „Allein schwer ist zu hoffen, daß die öffentliche Erziehung hier allein etwas Gedeihliches ausrichten werde, außer insofern sie auch nach und nach auf die ältere Generation zurückwirkte. Die Kirche ist der einzige öffentliche Wohnsitz des Gesanges; von hier aus müßte gewirkt werden. Möchte die Regierung eilen, die Vorschläge eines unsrer würdigsten Tonkünstler zu beherzigen und mit dem Schulverbesserungsplan in Verbindung zu setzen!"

Die von Schleiermacher hier der offiziellen Beachtung angelegentlich empfohlenen Vorschläge finden sich in einer auch von Goethe mit Interesse durchgesehenen Reformschrift über den Zustand des Kunstwesens in Preußen, die — verfaßt von dem durch seinen Briefwechsel mit Goethe und durch seine Komposition Goethescher Lieder berühmt gewordenen damaligen Leiter der Berliner Singakademie, K. F. Zelter — in jener Zeit viel von sich reden machte. In ähnlichem Sinn wie Schleiermacher hat sich, in einem Brief an Zelter vom 13. Juli 1804, in dieser Angelegenheit auch Goethe geäußert: „Wir sind darin mit Ihnen einverstanden, daß der Musik zuerst und allein durch den Kirchengesang zu helfen sei und daß für ein Gouvernement selbst in jedem Sinne nichts wünschenswerter sein müßte als zugleich eine Kunst und höhere Gefühle zu nähren und die Quellen einer Religion zu reinigen, die dem Gebildeten und Ungebildeten gleichgemäß ist. Sie haben hierüber sich so schön und bündig ausgedrückt, daß man nichts hinzuzusetzen wüßte"[3]).

Im weiteren Zusammenhang seiner Rezension der „Ideen" Zöllners schlägt Schleiermacher daher vor, Singechöre, wo sie noch nicht vorhanden sein sollten, zunächst in den Städten einzurichten; von da aus würde sich dann die Reform auf das flache Land verbreiten. Allerdings würde diese Verbreitung wohl nur sehr allmählich vor sich gehen; „allein bei einem so großen Plane darf dasjenige nicht von der Hand gewiesen werden, was eine späte Frucht verspricht, sondern ist nur um so beharrlicher und sorgsamer zu pflegen"[4]).

Wie in der Rezension, so erwähnt Schleiermacher übrigens auch in den Vorlesungen über Pädagogik vom Jahr 1826 einen auffallenden Unterschied zwischen dem evangelischen und katholischen Deutschland. Die Gesanglehre sei überwiegend von dem religiösen Interesse aus in die Volksschule aufgenommen worden; im evangelischen Deutschland sei man jedoch in dieser Beziehung weiter fortgeschritten, weil man viel früher damit begonnen habe. Gegenüber dem Gesichtspunkt der Verknüpfung des Gesanges mit der häuslichen und kirchlichen Andacht, woran die pädagogische Wert-

---

1) Zöllner I, S. VIII, S. 189 ff.

2) Jen. Lit.-Ztg. 1805, Bd. I, Nr. 13 (unterzeichnet P—p—s = *Πεπλοποιος*), abgedruckt: Br. IV, S. 604, vgl. 110; Br. m. Gaß S. 8, 16.

3) Goethe-Zelter I, S. 95 f., 104 f., 106 f.

4) Br. IV, 604.

schätzung sich geknüpft habe, hebt Schleiermacher nunmehr auch die rein künstlerische Beziehung, die Wirkung des Gesanges auf Veredelung, noch besonders hervor[1]).

Die auch z. B. in den „Gutachten" von 1804 ausgesprochene Überzeugung, daß die Tonkunst „von Natur die beste Vorbereitung für die Religion" sei[2]), hat Schleiermacher nach seinem eignen, vielfältigen Zeugnis den musikalisch-religiösen Jugendeindrücken zu verdanken, die in der liederreichen Atmosphäre der herrnhutischen Brüdergemeine mächtig auf ihn eingewirkt hatten. An die „Festmusiken und Wechselchöre auf den Gemeindesälen" fühlte er sich, wie er seiner treuen Schwester Charlotte bekennt, Ende 1800 erinnert, selbst wenn er in der Berliner Singakademie Kirchenmusik im großen Stil hörte. Derartige Musik höre er „am liebsten und oftesten", während er im übrigen Konzerte, „deren es im Winter hier viele gibt", nicht besuche: teils seien sie sehr teuer, teils mache er sich gar nichts aus der Virtuosenmusik, selbst nicht aus dem Virtuosengesang; „notabene habe ich auch die Schöpfung von Haydn noch nicht gehört; sie wird aber in acht Tagen hier von der Königlichen Kapelle aufgeführt werden, und vielleicht gehe ich dann doch hin, — hier habe ich sehr verschiedene Urteile darüber gehört; einige sind ganz davon entzückt, andern scheint es mit Künsteleien überladen zu sein; der Text ist mir nicht bekannt, er pflegt aber größtenteils bei solchen Dingen schlecht zu sein"[3]).

Die Singakademie zu Berlin, die ich im Briefwechsel Schleiermachers, soweit er im Druck vorliegt, an dieser Stelle zum ersten Mal erwähnt finde, betrachtete als ihren Stiftungstag den 24. Mai 1791. Sie konnte, als am 3. August 1800 (dem Geburtstag ihres königlichen Gönners) ihr edler Stifter und erster Direktor Karl Friedrich Christian Fasch[4]) die Augen schloß, bereits auf einige Jahre ihres beginnenden Ruhmes zurückblicken, hatte doch z. B. im Juni 1796, kurz bevor Schleiermacher seine Stelle als reformierter Prediger an der Charité in Berlin antrat, auch Beethoven einigemal im Kreise der Mitglieder geweilt, denen übrigens auch ein in den musikalischen Kreisen Berlins damals so einflußreicher Mann wie J. Fr. Reichardt nahe stand. Nachdem im September des folgenden Jahres der Kronprinz mit seiner Gemahlin überraschend in der Singakademie erschienen war und den ersten Choral hatte singen hören, fand am 28. November 1797 vor einem glänzenden Auditorium eine Gedächtnisfeier für den am 16. November verstorbenen König Friedrich Wilhelm II. statt, in der ein neues Trauermotett von Fasch, sein Requiem, gesungen wurde. Unter den von Schleiermacher in jenen Jahren erlebten öffentlichen Leistungen der Singakademie wird sich u. a. höchst wahrscheinlich eine der jährlich veranstalteten Karfreitagsaufführungen der im Berliner Musikleben schon damals sehr beliebten Graunschen Kantate „Der Tod Jesu" befunden haben[5]).

II.

Als Pädagogist in Niesky, wo er fast drei seiner schönsten Jugendjahre (1783—85) zugebracht hatte, während deren sein wissenschaftlicher sowohl wie sein frommer Sinn sich zu entwickeln begann[6]), und als Seminarist in Barby (1785—87), wo sein

[1]) SW III, 9, S. 407; vgl. „Weihnachtsfeier" [1] 1806, S. 49 = ed. Mulert, S. 22.

[2]) SW I, 5, S. 126. „Dem religiösen Gefühl ist die Musik am nächsten verwandt": Weihnachtsfeier [1], S. 49 = ed. Mulert, S. 22, 2. Hier sind natürlich ganz besonders die Aussagen der „Reden" von 1799 zu vergleichen.

[3]) Br. I, 258. Über weitere Anknüpfungen an den herrnhutischen Kultus vgl. vorläufig den Aufsatz Schleiermacher und der „Kindergottesdienst": Monatschrift für Pastoraltheologie, herausgegeben von P. Wurster und J. Schoell, XIII, 1917, S. 335 ff.; E. R. Meyer, S. 29 ff.

[4]) Br III, 268.

[5]) Vgl. Blumner, S. 4 f., 9, 16 ff., 20 ff.

[6]) Schleiermachers Nieskyer Musiklehrer Freydt wird bei E. R. Meyer S. 153 auch als Komponist genannt.

inneres Denken und Leben „zu der Freiheit von den Fesseln des Buchstabens gedieh“, die ihn „bald wieder aus jener Gemeine hinaustrieb in die Welt[1]“, hatte Schleiermacher überreichlich Gelegenheit gefunden, den musikdurchfluteten Kultus der Brüdergemeine genau kennen zu lernen. Für den Herrnhuter war ein Kultus ohne ausgiebige Musik kein Kultus; die „armselige Rede“ trat in diesen Gottesdiensten zurück. In seinem Dialog „Die Weihnachtsfeier“ hat Schleiermacher den am Schluß eintretenden Mitunterredner Joseph zum Träger dieses von den Brüdern ererbten Gedankens gemacht, daß musikalische Erbauung im Gesang mehr wert sei als Spekulationen über das Weihnachtsmysterium: „Bedenkt nur, welche schöne Töne sie [die Frauen] Euch würden gesungen haben, in denen alle Frömmigkeit Eurer Reden weit inniger gewohnt hätte ... Der sprachlose Gegenstand verlangt oder erzeugt auch mir eine sprachlose Freude, die meinige kann wie ein Kind nur lächeln und jauchzen“[2]).

Im Jahr 1805, achtzehn Jahre nach seiner letzten herrnhutischen Osterfeier, zog es den Hallenser Professor, der damals gerade mit dem Plan einer Neubelebung des akademischen Gottesdienstes umging, mächtig zu diesem Fest in das nahe gelegene Barby, wo er dann aufs neue inmitten der Gemeine unter dem starken Eindruck der mit „schöner, sinnvoller Kirchenmusik“ ausgestatteten „herrlichen Gottesdienste am Karfreitag“ gestanden hat[3]).

Der als Freund der Berliner Singakademie eben bereits erwähnte und — wie Zelter — als Goethekomponist noch heute genannte Musiker und Schriftsteller Johann Friedrich Reichardt (1752—1814), der übrigens in Berlin mit Schleiermacher gleichfalls bekannt geworden war, erzählt in einem 1805 veröffentlichten Bruchstück seiner Autobiographie — es erschien in der von Reichardt herausgegebenen Berliner musikalischen Zeitung — eine für den damaligen Kultus der Brüdergemeine nach manchen Richtungen hin bezeichnende Episode, die er im Alter von etwa zweiundzwanzig Jahren gelegentlich eines Aufenthalts in Herrnhut erlebt hatte und die dem von Halle aus in Reichardts Landsitz Giebichenstein häufig ein- und ausgehenden, mit Reichardts Schwiegersohn Steffens eng befreundeten Schleiermacher schon vor dieser Veröffentlichung gewiß nicht unbekannt geblieben war. Reichardt hatte sich damals in Herrnhut (es war im Jahre 1773) besonders erfreut an der sehr einfachen Orgelbegleitung des lieblichen Gemeindegesangs. „Ein alter ehrwürdiger Mann aus der Gemeinde, dem Sitz der wahren, herzlichen Andacht, führte mich auch in ihr Bethaus, um da dem Gottesdienste beizuwohnen. Die edelste Simplizität des Gebäudes, die vollkommene Stille der Zuhörer, auf deren Gesichtern sich die Gewißheit der Gegenwart Gottes, die zärtlichste Liebe zu ihm und dabei eine unverkennbare Ruhe malte, die unsere Gesichtszüge nur dann haben, wenn die Seele ganz zu Gott gewandt ist, zu diesem noch die schlichte Musik und ein reiner, ungekünstelter Gesang flößten mir ein andächtiges, seliges Gefühl ein, das ich in unsern Kirchen noch nie empfunden hatte. Dennoch kam meine Andacht der ihrigen nicht gleich, denn ich bemerkte nicht, was ich beim Ausgange erfuhr“. Beim Verlassen des Brüdersaals begegnete ihm nämlich der Organist, ebenfalls ein Herrnhuter; Reichardts Führer hielt ihn an und sagte zu ihm: „Lieber Bruder, du hast heute während des Liedes einen gewissen bunten Lauf von Tönen gemacht, der mich sehr in meiner Andacht

---

[1]) Br. II, 21.

[2]) „Weihnachtsfeier“ [1], 1806, S. 132 f. = ed. Mulert, S. 55 f.

[3]) Br. II, 23. Hinsichtlich der Organisation des akademischen Gottesdienstes vgl. z. B. die Verhandlungen über die Orgel: H. Hering, Der akademische Gottesdienst und der Kampf um die Schulkirche in Halle a. S., 1909, S. 133 ff., 141 ff., 146—160, 175 ff.; Anhang XIV ff.

störte, denn ich erinnerte mich dabei an eine Theatermusik, die ich vor vielen Jahren in Venedig gehört. Dies zerstreute notwendig meine Gedanken für einige Augenblicke und führte sie von dem ab, der meine ganze Seele erfüllen sollte. Tue dies künftig nicht mehr, sondern hilf vielmehr unsere Andacht befördern und freue dich, daß du die Mittel dazu in Händen hast[1])".

Dieser immerhin merkwürdige Vorfall, wie der Organist durch den Anklang an eine weltliche venetianische Melodie eine Andachtsstörung hervorgerufen hatte und deswegen zur Rede gestellt wurde, war von Reichardt schon viel früher in den berühmten „Briefen eines aufmerksamen Reisenden" dargestellt und dazu benutzt worden, „den Organisten und Kirchensängern einige ernste Worte ans Herz zu reden[2])".

Was aber der zweite Brief im allgemeinen über den Zustand der Kirchenmusik aussagt, erinnert uns in seinen Klagen unwillkürlich an die Reformvorschläge Zöllners und an Schleiermachers Kritik. „Wie leidet nicht der Gottesdienst durch den mißtönenden Gesang des Volkes! Die Zustandebringung eines guten, reinen Gesanges sollte ebenso ein Geschäft jeder Schule werden, als das Erlernen des Lesens und Schreibens. Der entsetzliche Mißlaut der jetzt in unsern öffentlichen Gesängen herrscht und der einem feinen Ohr trotz aller Bemühungen und Geduld unausstehlich ist, stört gewiß die Andacht vieler". Auch von den Unterschieden zwischen geistlicher und weltlicher Musik und den Pflichten eines guten Organisten ist in diesem Zusammenhang die Rede. Von einem vollkommenen Kirchenkomponisten wird gründliche Kenntnis der Harmonie und Setzkunst verlangt — Genie und Eifer vorausgesetzt; ein guter, natürlicher, rührender Gesang, ein äußerst richtiges Gefühl und ein geläuterter Geschmack sind weitere Kennzeichen. Grauns Werke besitzen nach dem Urteil des jugendlichen Verfassers alle Eigenschaften vollkommener Kirchenstücke[3]).

Natürlich werden auch die von Reichardt im Berliner Archiv der Zeit und ihres Geschmacks (herausgeg. von Rambach und Feßler) 1795 veröffentlichten „Tischgespräche über Kirchenmusik" Schleiermacher, der vielleicht selbst als gelegentlicher Mitarbeiter dieser Zeitschrift anzusprechen ist[4]), nicht unbekannt geblieben sein.

Auf die Bedeutung, die der Verkehr Schleiermachers in der Familie Reichardts auf dem reizend gelegenen, sagenumwobenen Landsitz Giebichenstein z. B. als Hintergrund für das Familienbild der „Weihnachtsfeier" gewonnen hat, gedenke ich demnächst in einem andern Zusammenhang ausführlich einzugehen.

III.

Am 11. Juni 1809 hielt Schleiermacher seine Antrittspredigt in der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin. Um dieselbe Zeit — im Mai hatte er mit Henriette von Willich,

---

1) Vgl. H. M. Schletterer, Joh. Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine musikalische Tätigkeit [I, 1864], S. 137.

2) J. F. Reichardt, „Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend" I, Frankfurt und Leipzig 1774, S. 49 f. Der zweite Teil dieser „Briefe" erschien Frankfurt und Breslau 1776. Leider hat Reichardt nicht, wie er zunächst beabsichtigt hatte, auch noch einen dritten und vierten Band folgen lassen. In späteren Jahren hat er übrigens, wie eine Anmerkung Reichardts zur Autobiographie besagt, für den Choral „an dem Herrn Cantor Klein in Schmiedeberg in Schlesien einen Organisten ganz nach seinem Herzen gefunden". Vgl. H. M. Schletterer [I], S. 137.

3) Vgl. Schletterer [I], S. 227 f.

4) Das im Januar- und Februarheft des „Archivs" 1799 unter dem Titel „Versuch einer Theorie des geselligen Betragens" anonym erschienene Bruchstück hat H. Nohl neu herausgegeben und Schleiermacher zugewiesen: Schleiermachers Werke, in Auswahl herausgegeben von O. Braun und J. Bauer, II, 1913, S. 1 ff., S. XXIII ff.

geb. von Mühlenfels, die Ehe geschlossen [1]) — erfolgte sein Eintritt in den Mitgliederkreis der Singakademie.

Bei der Gedächtnisfeier für die Königin Luise am 5. August 1810 wirkten, was schon vorher einmal der Fall gewesen war, einige Mitglieder der Singakademie im Gottesdienst der Dreifaltigkeitsgemeinde mit. Auf ein Requiem des Chores — wahrscheinlich das bereits erwähnte, auch sonst oft gesungene Trauermotett von Fasch — folgten, offenbar nach der dann von der Gemeinde aufgenommenen Melodie „Jesus, meine Zuversicht", zwei Choralstrophen. In dem alsbald erschienenen Einzeldruck der beiden Predigten vom 22. Juli und 5. August 1810 hat Schleiermacher Gelegenheit genommen, öffentlich seinen und der Versammlung herzlichen Dank für diese Verschönerung des Gottesdienstes zum Ausdruck zu bringen. „Möchten wir doch", so schließt diese im August 1810 niedergeschriebene, an die Jugendeindrücke aus der Brüdergemeine deutlich anklingende Vorerinnerung, „je länger je mehr dahin kommen, die Bedeutsamkeit des Kirchengesanges, sowohl der Gemeine als kunstreicherer Chöre, wieder herzustellen und seine erbauende Kraft zu empfinden!" Von dem zur allgemeinen Gedächtnisfeier besonders bestimmten Tage gibt Schleiermacher nicht nur die über den vorgeschriebenen Text (Jes. 55, 8 f.) gehaltene Predigt, sondern fast den ganzen Verlauf des Gottesdienstes mit dem Wunsch, daß dies „häufiger geschehen könnte und daß dabei auch noch den Lesern anschaulich würde, wie die andern Teile des Gottesdienstes nicht minder kräftig als die Predigt selbst zu einer bestimmten Art der Erbauung mitgewirkt haben. Dies war hier in einem hohen Grade der Fall" [2]).

Kurz zuvor hatte der spätere Nachfolger Schleiermachers auf dem Berliner Lehrstuhl, Twesten, bei Fr. A. Wolf die Bekanntschaft Zelters gemacht, der „manches Hübsche über Verhältnis der alten und neuen Musik sprach, doch zu einzeln, als daß ich ein Ganzes daraus bilden konnte, welches sich zur Mitteilung eignete"; ein von Wolf übersetztes griechisches Skolion habe Zelter sehr hübsch in äolischer Tonart komponiert. Im April 1811 ist Twesten so glücklich, von Zelter, was er vielen andern abgeschlagen hatte, ein Billet zur Singakademie zu erhalten; zur Aufführung gelangte das im Winter 1806/7 vollendete, von 1807 an in fünf aufeinander folgenden Jahren jedesmal am ersten Ostertag im Opernhaussaal gesungene Oratorium Zelters „Die Auferstehung und Himmelfahrt Christi", dem eine ziemlich kraftlose Dichtung von Ramler zu Grunde gelegt war; in den Chören hatte Zelter besonders Händel zum Vorbild gewählt. Twesten hatte den Eindruck, die Musik sei etwas überladen und mache deswegen weniger Effekt als die einfachere und deswegen ergreifendere Graunsche Musik. Indes begünstige auch der Text die Komposition nicht so sehr wie in der, ebenfalls von Ramler gedichteten, Kantate Grauns „Der Tod Jesu" [3]).

---

[1]) Kurz nach der Geburt ihres ältesten Kindes aus ihrer Ehe mit E. von Willich hatte Henriette an Schleiermacher geschrieben (Oktober 1805): „Ich war noch etwas schwach — H[ermann] B[eier] spielte so schön, so sanft das Klavier — mir war, als müßte ich aufgelöst werden und mein Wesen zugleich dem Kinde und dem Himmel zuströmen. Ich war sehr selig dabei." Br. II, 41. Dr. Hermann Christoph Beier — nur dieser kann gemeint sein — war ein Sohn der mit Schleiermacher befreundeten „Tante Beier", der Witwe des 1790 gestorbenen Pastors Beier in Bobbin auf Rügen, und heiratete in Anwesenheit Schleiermachers 1808 in Altenkirchen auf Rügen die Tochter Allwina des Dichters Kosegarten. Vgl. Br. II, 152; Schleiermacher und seine Lieben, nach Originalbriefen der Henriette Herz [herausgegeben von O. F. v. Boenigk], 1910, S. 136.

[2]) Zwei Predigten am 22sten Julius und am 5ten August in der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin gesprochen von D. F. Schleiermacher. Berlin, im Verlage der Realschulbuchhandlung. 1810, S. 3 f. = Pr. IV [1], S. 14 f. Vgl. Blumner, S. 18, 220; „Gutachten", 1804, SW I, 5, S. 103 ff., 121 ff.; Pr. Th. = SW I, 13, S. 168—187.

[3]) G. Heinrici, D. August Twesten nach Tagebüchern und Briefen, 1889, S. 125, 128, 173. Gelegentlich eines gemeinsamen Aufenthalts in Berlin im Sommer 1827 freute sich Twestens Frau

Unter den mit Schleiermacher befreundeten Familien, die zur Singakademie in Beziehung standen, sei nur kurz die Familie des Buchhändlers Reimer erwähnt[1]). Im Frühjahr 1831 fand eine Gedächtnisfeier für den Geheimen Oberregierungsrat Körner, den Vater Theodor Körners, statt, der ein fleißiges Mitglied gewesen war[2]). Auch zum Andenken anderer hervorragender Personen wurden derartige Trauerfeiern begangen, so 1821 für den Propst Hanstein im Dom[3]).

Aus langen Beratungen über die Formulierung der Statuten ging im Sommer 1816 der „Grundriß der Verfassung der Singakademie" hervor, der den Zweck der Gesellschaft in folgender Weise bezeichnet: „Die Singakademie ist ein Kunstverein für die ernste und heilige Musik, besonders für die Musik im gebundenen Stil, und ihr Zweck praktische Übung an den Werken derselben, zur Erbauung ihrer Mitglieder, daher sie nur selten und nie anders, als unter der Leitung ihres Direktors, öffentlich auftritt". Allein, schon sehr bald erschien die Umgestaltung der vorläufigen Verfassung als ein wesentliches Bedürfnis und, im genauen Anschluß an einen von dem Staatsrat Köhler herrührenden Entwurf, konnte im Jahr 1821 die neue Grundverfassung vollzogen werden, in deren § 1 nunmehr als fortdauernder Zweck des Vereins angegeben ist „Erhaltung und Belebung echten Kunstsinns durch praktische Übung der kirchlichen oder heiligen und der damit zunächst verwandten ernsten Vokalmusik, insbesondere des Gesanges im gebundenen Stil"[4]).

An diese Formulierungen wird man sich erinnern müssen, um die Rede, die Schleiermacher später am Sarge Zelters gehalten hat, in allen Teilen völlig würdigen zu können.

Im Jahr 1816 erschien Schleiermachers Schrift „Über die neue Liturgie für die Hof- und Garnisongemeine zu Potsdam und für die Garnisonkirche in Berlin". Auf die Einzelheiten der Agendenstreitigkeiten jener Jahre kann ich hier nicht eingehen. Es sei nur an den Schluß des ersten, die einzelnen Teile der neuen Liturgie behandelnden Abschnitts dieser Streitschrift erinnert. „Berlin besitzt einen ansehnlichen Schatz von Kirchenmusik sowohl von größern Oratorien als auch von einzelnen Chören und Motetten allgemein bekannter sowohl als ungedruckter und seltener in dem Archiv der Singakademie und in mancher Privatsammlung. Wie leicht wäre es gewesen, zwanzig bis dreißig solcher Gesänge mit schon kirchlich sanktioniertem Text und von schon anerkanntem und bewährtem musikalischem Verdienst von verhältnismäßig leichter Ausführung für diese neue Liturgie zusammenzubringen[5])!"

Daß Schleiermacher mit seiner Familie fast regelmäßig die öffentlichen Aufführungen der Singakademie besuchte, bezeugt sein Stiefsohn Ehrenfried von Willich in seinen Jugenderinnerungen[6]).

Ein offenbar an Zelter gerichtetes kurzes Billet Schleiermachers mit der zugleich scherzend und höflich vorgetragenen Bitte um eine Karte zu einer Veranstaltung der Singakademie ist neuerdings veröffentlicht worden.

---

an der Art Zelters; „er ist ein alter kräftiger Mann, von der sonst an ihm gefürchteten Bärennatur merkte ich nichts," S. 404. Blumner, S. 4 f., 37 f., 219.

[1]) Blumner, S. 248.

[2]) Über Schleiermachers Beziehungen zum Körnerschen Hause in Dresden vgl. SB-Ztg. XXXIV, 1917, Nr. 3; Blumner, S. 83.

[3]) Blumner, S. 59; vgl. SW I, 5, S. 463 ff., 649.

[4]) Blumner, S. 45 ff., 49 ff.

[5]) SW I, 5, S. 203 f.; vgl. Br. m. Gaß, S. 127 f., 131; Schenkel, S. 425 ff.; E. Foerster Die Entstehung der Preuß. Landeskirche I, 1905, S. 233 f., 242; G. Rietschel, Art. „Kirchenagende": RE [3] X, 1901, S. 344 ff.

[6]) Aus Schleiermachers Hause, 1909, S. 109.

Montag, 24. Juni 22.

Ich kann wohl zu Ihnen sagen was der alte Dessauer zum lieben Gott: „ich inkommodiere dich nicht oft"; nun aber ist hier ein musikalischer Vetter meiner Frau, ein russischer Oberstleutnant v. Mühlenfels, der nicht warten kann bis zum nächsten Auditorium und da wollte ich schönstens bitten, ob Sie mir wollten ebenso außerordentlich als gütig ein Billet auf morgen für ihn zukommen lassen. Ich wollte, ich könnte Ihnen auch wieder etwas Gutes antun, aber das konnte der alte Dessauer auch nicht [1]).

Das Jahr 1822 ist für die Geschichte der Singakademie dadurch bedeutsam geworden, daß ausnahmsweise an die Stelle von Grauns „Tod Jesu" am Karfreitag, 5. April, Händels Messias trat und damit seine erste Aufführung in der Singakademie erlebte. „Unser Messias", so schrieb Zelter an Goethe, „ist ... wie ein Prachtschiff vom Stapel gelaufen" [2]). Schon im folgenden Jahr fand eine Wiederholung des seitdem von der Singakademie oft aufgeführten Oratoriums statt. Hatte bereits Herder Händels Messias ein christliches Epos genannt, so bemerkt Zelter gelegentlich (März 1824), dies Werk enthalte in der Tat „in seiner fragmentarischen Zusammensetzung das ganze Konvolut seines Christentums, so treu und ehrlich als vernünftig poetisch" [3]). Mit dieser Äußerung vergleiche man eine Stelle aus der zweiten Auflage der „Weihnachtsfeier" von 1826, die um des Zusammenhangs willen — das Gespräch dreht sich gerade um das Verhältnis von Christentum und Musik — von besondrer Bedeutung ist. Christentum und Musik, so schließt Eduard, müssen beide fest aneinander halten, „weil beide einander verklären und erheben. Vom Chor der Engel ward Jesus empfangen, und [2 Wie Jesus vom Chor der Engel empfangen ward,] so begleiten wir ihn mit Tönen und Gesang bis zum großen Hallelujah der Himmelfahrt [2 †; und eine Musik wie Händels Messias ist mir gleichsam eine kompendiöse Verkündigung des gesamten Christentums]" [4]).

Eine begeisterte Verehrerin Händels war, von ihrem Vater angeregt, Luise Reichardt. Mit Schleiermacher von Giebichenstein her bekannt, hatte sie sich im Jahr 1809 in Hamburg als Gesanglehrerin niedergelassen, wo sie bis zu ihrem am 17. November 1826 erfolgten Tode — religiöse Bücher, unter den zeitgenössischen z. B. Schriften von Herder, Goßner, Schleiermacher, bildeten zuletzt ihre einzige Lektüre — einen besonderen Eifer für die geistliche Musik an den Tag legte. Ihre Begeisterung für Händel ließ sie manches Opfer bringen, um seinen Werken weitere Verbreitung zu verschaffen. Im August 1816 traf Schleiermacher in Hamburg mit ihr zusammen [5]).

Ich gebe hier [6]) eine Zusammenstellung der zu Lebzeiten Schleiermachers von der Singakademie aufgeführten Werke Händels (die beigefügte Jahreszahl gibt jedesmal die erste Aufführung an): Alexanderfest (1807); Judas Maccabäus (1814); Dettinger Te Deum (1821); Messias (1822); Josua (1827); Samson (1828); Jephta (1829); Dankpsalm „O preist den Herrn" (1830); Israel in Egypten (1831); Salomo (1832);

---

[1]) Mitgeteilt von W. Wendland: Chr. Welt 1916, 383. Vielleicht handelt es sich um die im Juni 1822 veranstaltete Gedächtnisfeier für die einstige Mitstifterin und Vorsteherin Charlotte v. Hausen, geb. Dietrich, die sich in den Jahren 1790—98 auch als Solistin im Sopran besonders ausgezeichnet hatte; siehe Blumner, S. 7, 59, 229, 244.

[2]) Goethe-Zelter II, 155 f., 159.

[3]) Goethe-Zelter II, 258 ff.

[4]) „Weihnachtsfeier" [1] 1806, S. 51; [2] 1827, S. 56 f. = ed. Mulert, S. 22 und 63.

[5]) Br. II, 317 (vgl. 13); M. Schletterer, Art. Luise Reichardt: ADB XXVII, 1888, S. 648 ff.; Reichardts Schrift „G. F. Händels Jugend" (28 Seiten) war 1785 in Berlin erschienen. Über die Berliner Aufführungen Händelscher Oratorien in den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts vgl. Blumner, S. 4.

[6]) Vgl. Blumner, S. 216 f.

Saul (1833). Sehr fein bemerkt Schleiermacher in den Vorlesungen über die Ästhetik aus den letzten Jahren, in den „berühmten Händelschen Oratorien" gebe es Stücke, die einen triumphierenden, und andere, die einen trauernden Charakter haben, ohne Verschiedenheit des Themas[1]). Ich kann den ganzen Zusammenhang, in dem Schleiermacher dies Beispiel zur Anwendung bringt, hier nicht aufrollen, und möchte daher, wenn gleich darauf von der kriegerischen Musik als Erweckung des Mutes im Vorbeigehen die Rede ist[2]), nur kurz an einen der berühmten Aphorismen zur Pädagogik von 1813/14 erinnern: „Das Ohr ist der Sinn der Furcht. Eben daher die Wirkung der Musik auf den Mut"[3]).

IV.

Von den damaligen Berliner Geistlichen, die sich durch verständnisvolle Förderung der Kirchenmusik rühmlich auszeichneten, müssen zwei Namen hier ausdrücklich genannt werden: Justus Gottfried Hermes und Karl Ritschl. J. G. Hermes war Prediger an der St. Gertraudts-Kirche. Schleiermacher, der ihn 1817 als Dekan der theologischen Fakultät, im Anschluß an seine Festrede bei der Universitätsfeier des Reformationsjubiläums zum Dr. theol. kreiert hatte, hat zwei Jahre später in seiner Altarrede vor Hermes Leichenbestattung auch diese Seite seiner Wirksamkeit erwähnt. „Auf der Schule, die er besuchte, gehörte er dem Singechor an und war zuletzt dessen Präfekt, wovon auch in sein Amt eine lebendige Teilnahme am Kirchengesang und seiner zweckmäßigen Leitung überging"[4]).

Im Frühjahr 1828 siedelte der um das Berliner musikalische Leben in mannigfaltiger Weise verdiente Konsistorialrat K. G. W. Ritschl als Bischof der evangelischen Kirche, Generalsuperintendent von Pommern, Direktor des Konsistoriums und erster Prediger an der Schloßgemeinde nach Stettin über. Nach fleißiger Ausbildung seiner musikalischen Anlagen in seiner Jugend war es, als er Anfang des Jahres 1804 mit dem als Direktor des Gymnasiums zum grauen Kloster berufenen Bellermann, als Hauslehrer von dessen Kindern, nach Berlin übergesiedelt war, wiederum die Musik, der er einen großen Teil seiner freundschaftlichen Verbindungen verdankte. Im Winter 1807/8 begann er, im Gymnasium Singunterricht zu erteilen, eine Neuerung, die anfangs mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, durch Ritschls Beharrlichkeit und den ihm entgegenkommenden Eifer der Schüler sich jedoch behauptete und sogar — wir erinnern uns der in den Zöllnerschen Ideen und in Schleiermachers Rezension formulierten Vorschläge — die Aufnahme besonderer Gesangstunden in den Lehrplan der Berliner Gymnasien zur Folge hatte. Zu den Schülern, deren musikalisches Talent bei dem damaligen Kollaborator am Grauen Kloster seine Ausbildung erhalten hat, gehörte auch der spätere Vizedirektor der Singakademie, August Eduard Grell. Am 1. Juli 1810 wurde Ritschl durch den Propst Hanstein als Prediger an der St. Marienkirche in Berlin eingeführt[5]). Seit dem Jahre 1805 Mitglied der Singakademie, wurde er während einer Badereise Zelters 1814 mit der Vertretung des Direktors betraut. 1821 wurde der ausgezeichnet musikalische Mann in den Kreis der Vorsteher

---

[1]) SW III, 7, S. 383 f. Über Kirchenstil und Kammerstil: S. 400 ff.; Oratorium: S. 409; Motette: S. 411.

[2]) SW III, 7, S. 385.

[3]) SW III, 9, S. 677.

[4]) Nachricht von der Leichenbestattung des wohlseligen Predigers ... Dr. Hermes, nebst der an seinem Sarge von Prof. Dr. Schleiermacher gehaltenen Rede, Berlin 1819, S. 9 ff. = Pr. IV², S. 859 (fehlt in Pr. IV¹); vgl. Theol. Studien und Kritiken 1916, S. 540.

[5]) Am 22. August 1817 veranstaltete die Singakademie in der Marienkirche ein a cappella-Konzert zum Besten des Bürgerrettungsinstituts: Blumner, S. 223.

gewählt, und bei der Feier des Tages, an dem Zelter ein Vierteljahrhundert lang die Leitung der Singakademie inne hatte, brachte Ritschl als Vertreter der Vorsteherschaft und Gesellschaft dem Jubilar den Dank für seine segensreiche Amtsführung dar (August 1825). Ritschls Gattin, Auguste Sebald, entstammte einer um die Entwicklung der Singakademie hoch verdienten Familie und hat in den Jahren 1804—26 häufig als erfolgreiche Solistin im Sopran bei den Aufführungen mitgewirkt[1]).

Seit 1818 war Ritschl in Gemeinschaft mit Schleiermacher an der Abfassung des Berliner Gesangbuchs beteiligt, das allerdings erst 1829, nachdem er Berlin bereits verlassen hatte, erschienen ist. „Sein Anteil an diesem Werke läßt sich nur insoweit bestimmt abmessen, als er die musikalischen Rücksichten bei der Bearbeitung der einzelnen Lieder vorzugsweise vertreten hat. Sofern die Ansprüche der allgemeinen Geschmacksbildung auf die Neugestaltung vieler Lieder in diesem Gesangbuche eingewirkt haben, war Ritschl wenigstens in späteren Jahren der Überzeugung, daß das Gesangbuch von den Mängeln einer Übergangserscheinung nicht frei sei"[2]). In dem neuen Gesangbuch[3]), dessen 876 Lieder „sorgfältig die älteren Kirchengesänge aus dem Zeitraum von der Reformation bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts" berücksichtigen, sollte, gemäß der den Geist Schleiermachers atmenden Vorrede, „von den verschiedenen Auffassungsweisen der christlichen Glaubenslehre keine ausschließlich begünstigt und keiner ihre Stelle verweigert werden, die als Äußerung des frommen Gefühls sich mit der evangelischen Wahrheit in Einklang bringen läßt". Mit Recht ist neuerdings bemerkt worden, daß dieser weitherzige Grundsatz nicht nur den Liedern der Aufklärungsperiode und der neuesten Zeit, von Dichtern wie Novalis, Bahnmaier, Döring, sondern auch den bis dahin aus den Kirchengesangbüchern ausgeschlossenen Pietisten besonderer Färbung, wie G. Arnold, Scheffler, Tersteegen, Zinzendorf zugute gekommen ist[4]). Waren die Texte freilich nach dem Urteil selbst eines zu Änderungen so geneigten Mannes wie A. Knapp „gleich Taxusbäumen zurechtgeschnitten", so hoffte Schleiermacher eben dadurch „viele Herzen für das biblische Christentum zu öffnen". Einen klaren Einblick in die Grundsätze Schleiermachers für die Gesangbuchreform gewährt das 1830 erschienene „Schreiben an Herrn Bischof Dr. Ritschl in Stettin" über das Berliner Gesangbuch, mit scharfer Polemik vor allem gegen Bunsen[5]).

Am 11. März 1829 fand unter Leitung Felix Mendelssohns die berühmte erste Aufführung der Matthäuspassion von J. S. Bach statt, über die sich aber eine Äußerung Schleiermachers nirgendwo findet. Es war eine Wohltätigkeitsveranstaltung

---

1) Blumner, S. 42, 52, 61, 95, 229, 243, 248. O. Ritschl, Art. „Ritschl, Georg Karl Benjamin": RE[3] XVII, 1906, S. 34 ff. Zu dem Jubiläum Zelters scheint Ritschl auch ein Lied komponiert zu haben: Goethe-Zelter II, 342.

2) O. Ritschl, S. 37.

3) Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinden. Berlin 1829; vgl. Goethe-Zelter III, 259, 271 (Goßner), 301; über das alte Porstsche Gesangbuch s. auch II, 7.

4) W. Nelle, Zur Geschichte des gottesdienstlichen Lebens unserer Kirche im letzten Menschenalter [= S. A. aus dem Kirchlichen Jahrbuch 1918, herausgegeben von J. Schneider], S. 9.

5) SW I, 5, S. 627 ff.; Cl. Harms, Beleuchtung des vielfachen Tadels, mit welchem in der evangelischen Kirchenzeitung (1830 Februar) usw. das neue Berliner Gesangbuch angegriffen worden ist. Berlin 1830 (vgl. Theol. Studien und Kritiken 1832, S. 705); Br. II, 7, Nr. 3 (S. 651), von 1830; „Reden" [3] 1821, ed. Pünjer, S. 219, 236 f.; „Gutachten": SW I, 5, S. 71; Goethe-Zelter II, 7; III, 271, 301. Inwieweit die Grundsätze Schleiermachers auch hier von den Jugendeindrücken aus der Brüdergemeine beeinflußt sind, ist bisher noch nicht ausreichend untersucht worden; vgl. E. R. Meyer, S. 34; Schleiermacher und Bunsen: Theol. Studien und Kritiken 1916, H. 3; über Schleiermachers Beziehungen zu Ritschl s. auch Br. II, 448.

zum Besten verwahrloster Kinder[1]). Aus demselben Jahr hat sich ein hübscher, bisher ungedruckter Brief Schleiermachers über die musikalische Bearbeitung des Liedes „Friede, ach Friede" erhalten (d. 9. Juli 1829). Eine zur Säkularfeier der Augsburgischen Konfession, die Schleiermacher bekanntlich zu seinen berühmten Bekenntnispredigten vom Jahre 1830 veranlaßt hat, von Grell geschriebene Konfessionsmusik gelangte am 13. Januar 1831 zur Aufführung[2]).

Am 5. November 1831 fand in der Dreifaltigkeitskirche ein a cappella-Konzert der Singakademie für einen nicht näher bezeichneten wohltätigen Zweck statt[3]).

V.

Am 15. Mai 1832 starb Zelter; der Tod Goethes hatte mächtig auf ihn gewirkt. Freitag, den 18. Mai, morgens 7 Uhr fand die von D. Nicolai ergreifend beschriebene Beerdigungsfeier statt, vom Saale der Singakademie aus, wo 250 Mitglieder die Choräle „Wen hab ich sonst, als dich allein" von Graun und „Wenn ich einmal soll scheiden" von Bach sangen und Schleiermacher, wie eingangs bereits bemerkt, die Gedächtnisrede hielt. Der Trauerzug bewegte sich nach dem Sophienkirchhof, wo unter Posaunenschall — auch wurden noch zwei Choräle für Männerstimmen gesungen und von Schleiermacher einige Gebetsworte gesprochen — die Einsenkung erfolgte. Bei der großen öffentlichen Trauerfeier am 7. Juni 1832 wirkte unter den Solisten auch D. Nicolai mit[4]).

Die Sorge der Vorsteherschaft, die zu diesem Zweck verfassungsgemäß erweitert wurde, hatte sich nunmehr der Wiederbesetzung des Direktorats zuzuwenden. Mit Eifer und unparteiischer Gewissenhaftigkeit unterzog sich diese Wahlkommission, zu der auch Schleiermacher gehörte, ihrer nicht leichten Aufgabe. Unter den in Betracht Gezogenen befand sich, nachdem man seine Zustimmung eingeholt hatte, auch C. G. Reissiger in Dresden, der (geboren am 31. Januar 1798 zu Belzig bei Wittenberg) einige Jahre zuvor in Berlin, wo sich außer dem Minister Altenstein auch der Staatsrat Körner seiner annahm, im Hause des mit Schleiermacher befreundeten, kunstsinnigen Fabrikanten Stobwasser eine freundliche Aufnahme gefunden hatte. Marie Stobwasser, die älteste, von Schleiermacher eingesegnete Tochter, führte er 1828 als Gattin heim. Als aber, vielleicht nicht ohne Schleiermachers Billigung, Reissiger neben Mendelssohn und Rungenhagen unter die vorschriftsmäßig aufgestellten drei Kandidaten aufgenommen worden war, lehnte er die Kandidatur ab. Bekanntlich wurde dann Rungenhagen mit großer Majorität gewählt (22. Januar 1833); „die Pietät gegen das Alter, die Dankbarkeit für treue, wohlgemeinte Arbeit hatte den Sieg davongetragen"[5]).

Nur wenige Wochen später, am 7. April 1833, starb einer der wärmsten Gönner und Freunde Zelters und der Singakademie, Fürst Anton v. Radziwill, der mit seinem musikalischen Hauptwerk, den berühmt gewordenen Kompositionen zu einigen Szenen

---

[1]) Blumner, S. 74 ff., 213, 224. Die Aufführung der Johannespassion am 21. Februar 1833 war die erste Tat Rungenhagens nach seiner Wahl zum Direktor der Singakademie als Nachfolger Zelters. Blumner, S. 98 f., 213.

[2]) Vgl. Theol. Studien und Kritiken 1918, H. 3.

[3]) Vgl. das Verzeichnis der von der Singakademie veranstalteten oder durch ihre Mitwirkung unterstützten Aufführungen zu gemeinnützigen oder wohltätigen Zwecken bei Blumner, S. 223 ff.

[4]) Näheres s. vorläufig in den Theol. Studien und Kritiken 1916, S. 533 ff., 540; Blumner, S. 84 f., 193 ff.

[5]) Blumner, S. 93 f.; Fürstenau, Art. Reissiger: ADB XXVIII, 1889, S. 145 ff.; vgl. Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, herausgegeben von Fr. Spitta und J. Smend, 1918, H. 10/11.

aus Goethes Faust, zum Dichter in freundlicher Beziehung stehend, viele Jahre beschäftigt gewesen war. Am 29. April wurde mit besonderem Glanz und in Gegenwart des Prinzen Wilhelm sowie der gesamten trauernden Familie in dem ernst geschmückten Saal die Trauerfeierlichkeit begangen; außer kleineren Stücken, u. a. dem bereits 1810 von der Singakademie gesungenen Osterchor aus der Faust-Musik gelangte das Mozartsche Requiem zur Aufführung. Zu dem Textbuch hatte Schleiermacher ein Vorwort verfaßt[1]).

Im Mai 1833 fand Otto Nicolai, auf dessen Beziehungen zum Schleiermacherschen Hause ich an dieser Stelle nicht näher eingehe[2]), bei der Aufführung seines Te Deum in der Garnisonkirche die Unterstützung der Singakademie, als deren Mitglied er durch trefflichen Sologesang sich vielfach verdient gemacht hatte[3]).

Den monatelang vorbereiteten, vom König und dem ganzen Hof besuchten ersten Versuch einer Aufführung der großen H moll-Messe von J. S. Bach am 20. Februar 1834 hat Schleiermacher nicht mehr erlebt[4]). Unter großer Beteiligung beging die Singakademie noch vor Ablauf des Monats feierlich das Gedächtnis des am 12. Februar heimgegangenen Mannes[5]), der die hohen Gaben seines Geistes freudig auch in den Dienst der von ihm sympathisch begrüßten Bestrebungen des der „Erhaltung und Belebung echten Kunstsinns" geweihten Vereins gestellt, der anderseits für seine eigene liturgisch-musikalische Entwicklung reichen und bleibenden Gewinn aus dieser Mitarbeit geschöpft hat.

In der Festrede, die der Gymnasialdirektor Dr. Friedrich Ribbeck bei dem 50jährigen Jubiläum der Singakademie gehalten hat[6]), erscheint daher mit Recht unter den vielen Trefflichen, die — später den ersten Begründern des Vereins beigesellt — ihnen nachwandeln vor dem Geistesauge der festlichen Versammlung in der verklärten Reihe der einstigen lieben Genossen, der Name Schleiermachers, dessen gesegnetem Andenken zu seinem 150. Geburtstag auch diese Blätter als ein kleines Zeichen dankbarer Verehrung gewidmet sein mögen.

Holzwickede. W. Sattler.

Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunkts

Eine Erwiderung

Im Oktoberheft der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" beschäftigt sich Herr Professor Riemann in einem Artikel über „Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen" in längeren Ausführungen mit meinem Buche über

1) Blumner, S. 99 f., vgl. 103 f.; Theol. Studien und Kritiken 1916, S. 534; Schleiermachers Vorwort fehlt in SW. Im Archiv der Singakademie hat sich, wie Herr Professor Dr. Georg Schumann die Güte hatte mir mitzuteilen, ein Exemplar des Textbuches nicht gefunden. Einen Abdruck der Rede Schleiermachers am Sarge Zelters hoffe ich in Verbindung mit einigen andern bisher nicht genügend berücksichtigten, zum Teil ungedruckten Schleimacher-Dokumenten demnächst besorgen zu können.

2) Vgl. Theol. Studien und Kritiken 1916, S. 529 ff., 534 (409).

3) Blumner, S. 100, 218, 240, vgl. 250.

4) Blumner, S. 101 f., 212.

5) Über die Begräbnisfeierlichkeiten s. Monatschr. für Pastoraltheologie 1918, Novemberheft; Blumner, S. 109.

6) Blumner, S. 113, 199.

die „Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie“ (nicht, wie es in dem Artikel ein Druckfehler besagt: musikalischer Polyphonie)[1]. Indem ich zunächst Herrn Professor Riemann für sein Eingehen auf meine Arbeit gebührenden Dank ausspreche, erlaube ich mir in einigen Punkten seiner Besprechung zu entgegnen, zumal da mir neben gegensätzlichen wissenschaftlichen Standpunkten auch zum Teil mißverständliche Auffassungen meiner Ausführungen vorzuliegen scheinen.

Wenn ich mir auch bewußt bin, mit diesem Buche in durchgreifendem Maße sowohl auf theoretischem wie auf ästhetischem und historischem Gebiet den Kampf gegen bisherige Anschauungen aufzunehmen, und daher auf heftige Gegnerschaft und Widerspruch rechnen muß, so glaube ich doch, daß gerade in den von Riemann hervorgekehrten Fragen des Rhythmus und der Phrasierung kein so wesentlicher und unüberbrückbarer Gegensatz besteht, als es auf den ersten Moment scheinen mag.

Eine Erschwerung erwächst mir daraus, daß Riemann zu seinen Besprechungen über Teile meines Buches von einer Abhandlung über Phrasierung seinen Ausgang nimmt, wodurch nur einzelne Gesichtspunkte aus diesem herausgegriffen sind; da aber der hauptsächliche Entwicklungszug meiner Arbeit sich in anderer Richtung bewegt und sich mit manchen der hier berührten Gebiete (z. B. der Phrasierungslehre) mehr nur im Vorbeistreifen beschäftigt, ist es nicht unwesentlich, diese verschiedenen Ausgangspunkte im Auge zu haben; denn da ich die Fragen von anderen Grundlagen aus durchführe, ergeben sich Differenzen zum großen Teil nur aus der verschiedenen Einstellung, z. B. gerade hinsichtlich der Rhythmusfrage.

Schon in den ersten Ausführungen über die Bedeutung, die ich den nicht in klanglichen Erscheinungen beruhenden Spannungsvorgängen in der Musik beimesse, fügt Riemann (S. 28) der Zitierung einiger Sätze meines Buches die Bemerkung ein, daß ich „auffallenderweise hier kein Wort über den Rhythmus sage.“ Hierauf habe ich zu entgegnen, daß mir der Rhythmus, speziell in seinem Verhältnis zur kinetischen Energie der Melodik, ganz im Gegenteil von solcher Bedeutung erscheint, daß ich seiner theoretischen Fundierung von vornherein, schon von der Grundlegung der melodischen Spannungsvorgänge aus, ganze Abschnitte zuwies, z. B. gleich nach der zitierten Stelle (S. 12), ferner ausschließlich im IV. Kapitel dieses ersten Teiles, um von dem breiten Eingehen auf das rhythmische Element im Verlauf der späteren stilistischen und technischen Ausführungen zunächst ganz zu schweigen. Wie man eine Geringschätzung des rhythmischen Moments in der Musik, speziell auch in der Musik Bachs, aus meinem Buche herauslesen kann, ist mir daher nicht ganz verständlich. Hingegen zeigen bald die nachfolgenden Ausführungen Riemanns, daß sich die Gegensätzlichkeit in den Auffassungen bezüglich des Rhythmus in ganz anderen Bahnen bewegt.

Zunächst ist zu betonen, daß ich den Rhythmus selbst als eine Erscheinung der melodischen Bewegungsenergie definiere; ich erblicke auch in den rhythmischen Verhältnissen einer Linie nur einen Ausdruck tieferliegender Grundvorgänge: (S. 52) „Im Rhythmus liegt der Grundgehalt einer Bewegung, die bloß in bestimmter Umgestaltung hier zu Bewußtsein und Verspürbarkeit vorbricht. Alles Rhythmische ist selbst nur eine besondere, in konkreteren Erscheinungen abgegrenzte Bewegungsform.

[1] Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch gleich einen sinnstörenden Druckfehler richtigstellen, welcher sich in jenem Artikel gelegentlich der Anführung einer Stelle meines Buches eingeschlichen hat; S. 28 des Oktoberheftes, Z. 6 von unten muß es statt „Ergebnisse des Triebwerks“ richtig heißen: „Kräfte des Triebwerks“. Ferner ist S. 34, Z. 5 von oben „Klangfülle“ in „Klanghelle“ zu korrigieren.

.... Die im Rhythmus liegende spezifische Erscheinungsform der viel allgemeineren Grundempfindung von Bewegungsenergie beruht darin, daß hier die kinetische Empfindung auf eine bestimmte körperliche Bewegungsempfindung projiziert ist, u. z. auf jene primitive körperliche Bewegung, die aus dem Gleichmaß des Schrittgefühls am spürbarsten und sinnfälligsten in uns pulsiert. .... Wie die Melodie keine Aneinanderreihung von Tönen, sondern ein ursprünglicher Zusammenhang, so ist auch der Rhythmus keine Aneinanderreihung einzelner rhythmischer Eindrücke, sondern ein ursprünglicher Bewegungszug, aus welchem diese Einzeleindrücke hervortreten." Gerade dasjenige Moment im Rhythmus, welches die lebendige Kraft des Forttreibens, den Schwung darstellt, ist Bewegungsenergie. Nicht in den Anordnungsverhältnissen erschöpft sich das rhythmische Phänomen. Wenn die „Beziehung eines Zweiten auf ein Erstes" (Riemann) das rhythmische Takt-Urbild darstellt, so beruht diese Beziehung ihrem Wesen nach bereits in einem Spannungsvorgang, einer bewegenden Energie, welche jene einzelnen Elemente, die betonten und minderbetonten, zu einer Einheit zusammenrafft.

Indem ich daher den Rhythmus nur als eine spezifische Umgestaltung des kinetischen Grundvorgangs und seiner Spannungshöhepunkte definiere, ergibt sich alle weitere Gegensätzlichkeit in den Auffassungen nur aus der Frage, wie weit jene Beziehung des Bewegungsvorgangs auf körperliches Schrittgefühl in verschiedenen Stilepochen durchbricht. Und dies ist eine Frage, die im wesentlichen auf psychologische und kulturhistorische Gesichtspunkte zurückgeht. Somit ist auch der Gegensatz zwischen rhythmischer und kinetischer Energie von vornherein nur ein relativer, er wird zu einem grundlegenden erst in der Anwendung auf gewisse Stilprobleme. Daß z. B. bei der klassischen Musikepoche das rhythmische Betonungsgefühl sich durchaus im Zusammenhang mit den allgemeinsten Kunstgrundlagen und Weltanschauungsfragen bis zu einer Intensität und lebensvollen Kraft entwickelte, die es zum herrschenden und formgebenden Grundgefühl seiner ganzen Melodiebildung und Musik werden ließ, betonte ich gelegentlich einer Gegenüberstellung klassischer und polyphoner Melodik.

Denn mit der wachsenden Intensität, welche die rhythmischen Betonungsschwerpunkte gewinnen, mit ihrer stärkeren Beziehung auf das Schrittgefühl, wächst auch das einfache Gegensatzverhältnis von schwerer und leichter Betonung über das Grundbild des Taktes hinaus bis zu einer Symmetrie der Akzentanordnungen, die sich über größere Proportionen erstreckt.

Wie Riemann nun mit Recht betont, leugne ich gar nicht, daß die Neigung zur Projektion vom musikalischen Grundvorgang einer Bewegung auf körperliche Bewegung bis zu gewissem Grade, und sei es auch nur latent, auch einem Melodiestil innewohnen kann, dessen Grundlagen seinem Vorbrechen über das rein kinetische Formprinzip entgegenstreben (wie z. B. in verhältnismäßig noch sehr starkem Maße beim gregorianischen Choral). Hieran knüpft Riemann die Frage:

„Ja besagen denn diese Worte nicht das Gegenteil des S. 155 Ausgesprochenen?" (nämlich meiner Behauptung, daß es ein grundlegender Irrtum sei, dem rhythmischen Moment zu jeder Zeit und für alle musikalischen Stilrichtungen die gleiche Bedeutung zuzuschreiben): „Hier gibt doch Kurth selbst zu, daß das Pulsieren des Rhythmus auch in den ältesten nachweisbaren Stilarten als von Natur gegebene Grundlage selbst auf die ‚ungemessene lineare Entwicklung' formgebend einwirkt, was er S. 155 bestritten hat. So liegt Kurth fortdauernd im Kampf dessen, was er erweisen will, mit gegenteiligen Beobachtungen."

Schon aus dem Gesagten ergibt sich, daß hier durchaus kein Widerspruch vorliegt; die „formgebende Einwirkung" ist es eben, die ich nur sehr bedingt zugebe;

(heißt es doch in dem von Riemann selbst zitierten Satz ausdrücklich, ein gewisses, stark zurückgedämmtes rhythmisches Gefühl sei der Melodik jenes alten Stils latent, „noch ehe es in immer merklicheren äußeren Erscheinungen vorzubrechen beginnt"!). Darin eben liegt jedoch die Brücke zwischen den Sätzen, die Riemann als Widerspruch hinstellt, zugleich aber auch die Brücke zwischen den Gegensätzen von Riemanns und meiner Anschauung. Wenn eine gewisse Neigung zur Beziehung des elementaren Bewegungsvorgangs auf die körperliche Bewegung des Schrittgefühls auch latent bestehen mag, so bleibt noch ein weiter Spielraum bis zur Auswirkung des rhythmischen Betonungscharakters in einer durchgeführten Zweitakt-, Viertaktsymmetrie usw., also bis zu einem Melodiecharakter, in welchem ein rhythmisches Akzentempfinden zu solcher Stärke bestimmend vorbricht, daß es auch alle Linienbildung als das herrschende Grundgefühl in die Schranken einer auf Zweitaktigkeit beruhenden und bis in große Proportionen durchgeführten Akzentsymmetrie weist. Es gibt aber Stilperioden, in welchen die frei auswirkende Bewegungsentwicklung der melodischen Züge über die rhythmische Betonung hinweg das formbestimmende Prinzip bleibt, auch dann, wenn die rhythmischen Akzente weit über die Intensität eines nur latent eindringenden Empfindens gediehen sind, sogar, wie etwa bei Bach, bis zu wuchtiger Stärke; denn trotzdem bewahrt hier das Moment der kinetischen Energie seine Übermacht. In ihm beruht überhaupt die ganze Idee der Linienpolyphonie und ihre technische Entwicklung.

Daß daher mit diesen Erscheinungen sich namentlich in der späteren Polyphonie auch Annäherungen an eine gewisse Symmetrie der Akzente herausbilden, habe ich nie geleugnet; im Gegenteil, ich habe darauf hingewiesen. Aber auf die Einstellung, die man zu diesen Erscheinungen nimmt, kommt alles an. Und damit komme ich auf den Kern des Gegensatzes zwischen Riemanns und meiner Anschauung über Rhythmik und Phrasierung zurück; dieser Gegensatz ist nämlich, meiner Auffassung nach, auch kein absoluter, sondern ein relativer, da es sich vielmehr um den Ausgangsstandpunkt handelt, aus welchem man die Formerscheinungen der Melodik betrachtet. Daß z. B. die melodischen Linien Bachs wie in vielem auch in rhythmischer Hinsicht starke Annäherungserscheinungen, in einzelnen Momenten sogar geradezu Übergangserscheinungen zu Eigentümlichkeiten der klassischen Epoche aufweisen, hebe ich eingehend hervor; „aber wir haben diese Erscheinung als äußere Formannäherung, ein Hinneigen zur Symmetrie aufzufassen, das in das Prinzip der ungebundenen Gestaltung (nach Bewegungen) hereinspielt, nicht als Ausdruck rhythmisch-symmetrischen Grundempfindens in der Melodik; die Linie strebt hier gar nicht nach Erfüllung jenes Behagens an der Symmetrie der Teilerstreckungen und nach metrischem Gleichgewichtsempfinden, sondern wahrt den Zug ins Weite und Große, der im Prinzip der freien Bewegungsformung liegt" (S. 199). Damit rechtfertigt sich auch meine Stellungnahme zu den Versuchen, Bachs Linien ein symmetrisches Gruppen- und Akzentsystem zugrundezulegen. „Solche Versuche sind auf unfruchtbarem, falschem Wege, soweit sie Erstehung und Grundempfindung des melodischen Formens damit vorkehren wollen. .... Bei der polyphonen Melodik muß man (in umgekehrter Weise) von einem wachsenden Eindringen in die ihrem Wesen nach heterogene Melodiebildung sprechen."

Es ergeben sich notwendigerweise daher gegensätzliche Entwicklungsrichtungen, indem Riemann von der Phrasierungslehre selbst ausgeht, während ich den Standpunkt durchführe, daß das ältere Prinzip der frei auswirkenden Bewegungsenergie mit dem wachsenden Vorbrechen rhythmischen Betonungsgefühls, also im Lauf eines jahrhundertelangen Umgestaltungsprozesses, gegen Annäherungen an das Bild aller

derjenigen Erscheinungen *hinleitet*, welche die Lehre von der Zweitaktsymmetrie, Periodisierung usw. ausmachen.

Geht man daher von diesen rhythmischen Symmetrien als einer *Norm* aus, *von der Theorie der Metrik an sich*, so vermag man unter mehr oder minder starken Abweichungen noch ein gewisses Hinneigen zu jenen auch in ein Stilprinzip zurückzuverfolgen, welches wie das polyphone in seinen Wurzeln und seinem Formprinzip noch von kinetischem, nicht von rhythmischem Grundgefühl bestimmt ist. (Von diesem Standpunkt aus gewinnen z. B. auch die entsprechenden Versuche in *Riemanns Analysen vom Wohltemperierten Klavier* ihren unbestreitbaren hohen Wert.) Hingegen erscheint es mir als der verfehlte und verkehrte Weg, in diesen symmetrischen Akzenten das *Grundgefühl* zu erblicken, aus welchem sich die polyphone Linie *baue und entwickle*, sie etwa einer Anleitung zur Linienausspinnung in diesem Stil zugrundezulegen; das wäre eine Enge, in welcher dieser ersticken müßte; sie sind auch in historisch-stilistischer Hinsicht *Annäherungs*-, aber nicht *Ausgangs*formen, und zwar liegen hier *gerade diejenigen Elemente, die nachher zur Zerstörung der Entwicklungsgrundzüge vom polyphonen Stil, der freien linearen Bewegungsauswirkung, führen*; es wurden geradezu die *Zersetzungs*elemente, die zur Homophonie drängten, zum *gleichzeitigen* Einsinken aller Satzstimmen in die symmetrischen Einschnitte. Folglich darf man sie den polyphonen Linien nicht als die Keime und *Entwicklungs*elemente in *genetischem* Sinne unterlegen.

Trotzdem daher die historische Betrachtung unleugbar vorbereitende Elemente zu sehen und Übergangserscheinungen zwischen der Polyphonie und dem Klassizismus auch hinsichtlich der Melodik zu *rekonstruieren* vermag, nenne ich sie dennoch von Grund auf Gegensätze, weil sie mit ihren gesamten stilistischen und technischen Erscheinungen aus verschiedenen *Grundlagen*, letzten Endes Erscheinungen des gesamten Geisteslebens als deren künstlerischer Ausdruck hervorgegangen sind. Die „fortgesetzten Widersprüche", die mir Riemann vorhält, bestehen daher nicht; im Gegenteil, durch das Zurückgehen auf die melodische Energie löst sich überhaupt erst die Frage, wieso das Schema einer Akzentsymmetrie auf gewisse Stilperioden sehr klar und einfach, auf andere aber nur in Annäherungen, oft nur in sehr vagen, gewaltsamen Annäherungen anzuwenden ist, ferner wieso die linearen Betonungshöhepunkte den metrischen Betonungsverhältnissen vielfach entgegenstehen, wie namentlich bei Bach.

Mithin scheint Riemann meine Stellungnahme zu seiner Phrasierungslehre zu verkennen. Was ich bekämpfe, ist nicht die Lehre von der Rhythmik und Metrik an sich, sondern nur die Anwendung einseitig rhythmischer und metrischer Gesichtspunkte auf Stilepochen, denen sie im ausgeführten *Entwicklungs*sinne nicht entsprechen; denn ich erblicke im Rhythmus nicht letzte Urerscheinung, sondern nur eine spezifische Erscheinungsform von dem allgemeineren und tieferen Grundphänomen der kinetischen Energie. (Da Riemann in seinem Aufsatz auch meine Hinweise auf verschiedenen *graphischen* Bewegungsausdruck erwähnt, möchte ich in diesem Zusammenhang sogar die Frage aufwerfen, ob nicht gerade auch im Phrasierungsbogen, der kontinuierlichen Linie, sich die *Bewegungseinheit* spiegelt, die kinetische Energieempfindung, welche auch allen rhythmischen Erscheinungen immanent ist.) In der polyphonen Melodie ist die Gliederung der Tonzusammenhänge in erster Linie aus Bewegungsphasen, und nicht einseitig aus Gesichtspunkten der metrischen Betonungslehre bestimmt. Auch glaube ich klargestellt zu haben, daß ich mich in der Melodik nicht auf das „Aufundab der Tonhöhenbewegung" beschränke, noch viel weniger will ich diesem zuliebe das rhythmische Element in seiner Bedeutung für die Musik verkennen; ich erkenne vielmehr in diesem wie in

jenem den Ausdruck von Spannungserscheinungen, Auswirkungen der gestaltenden Bewegungskräfte. Aus den oben angeführten Gegensätzen ergibt sich ferner von selbst, daß ich durchaus nicht vor einer genauen Motivabgrenzung „mit krankhafter Ängstlichkeit zurückscheue“, wenn ich für die Linientechnik darauf hinweise, daß häufig ein Motiv als Linienbewegung kontinuierlich in seine weitere Fortspinnung übergehe.

Außerordentlich dankbar bin ich für Riemanns interessanten und frappierenden Hinweis, daß sich bereits bei Aristoxenos Andeutungen über das „Werdende“ des melodischen Gebildes finden, die im Zusammenhang mit meiner psychologischen Grundauffassung ein gewisses Interesse beanspruchen. Ich selbst fand, wie Riemann mit Recht hervorhebt, in manchen Punkten durch dessen eigene „Elemente der musikalischen Ästhetik“ (namentlich durch die in meinem Buche zitierten Stellen) Anregung und Stütze, ferner durch Lotze, Hauptmann und, wie nicht zu übersehen, durch August Halm.

Leider konnten mir hingegen bei der Abfassung meines Buches gerade Riemanns „Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen“, von welchen sein Artikel ausgeht, noch nicht gegenwärtig sein; denn der erste Teil, der sich im Peters-Jahrbuch 1914/15 findet, ist meines Wissens erst 1916 erschienen, also erst während der Drucklegung meines Buches, ohne mir noch rechtzeitig bekannt zu werden, um wenigstens in einem Nachtrag Erwähnung zu finden; der zweite Teil findet sich im Jahrbuch von 1916, das jedoch erst im Mai oder Juni 1917 erschien, also überhaupt erst nach meinem Buche.

Entscheidend wurde mir im Lauf meiner Untersuchungen für den Begriff der melodischen Bewegung aber erst die Erkenntnis, daß die Einheit einer ganzen Bewegungsphase Primärbedeutung gegenüber den Einzeltönen beansprucht, welche sie auswirkt, daß also der melodische Bewegungsvorgang auch etwas wesentlich anders sei, als etwa eine von Ton zu Ton nachgezogene Bewegung. Der Ausdruck „Tonbewegung“ ist im Grunde nicht eindeutig genug (S. 36): „In Wirklichkeit vollzieht nicht der Ton eine Bewegung, sondern Bewegungsempfindung herrscht über erreichte und berührte Tonhöhen hinweg; das Primäre ist die Energie, nicht die Reihe von Tönen; somit liegt, wenn die Sprache Ausdrucksweisen wie die erwähnten („Bewegung eines Tones“ usw.) gebraucht, eine Verschiebung der ursächlichen Grunderscheinung, der Bewegung, auf die Sinneseindrücke vor, in denen sie sich konkretisiert und wahrnehmbar wird“.

Infolgedessen scheint mir aus den „Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen“ eine andere Stelle im Zusammenhang mit meinen eigenen Arbeiten bedeutungsvoller als der in Riemanns Artikel herausgehobene Satz, „daß auch bereits Voraussetzung aller klingenden und notierten Musik vorgestellte Tonbewegungen sind“ (was übrigens dem Grundinhalt nach auch schon in Riemanns „Elementen der musikalischen Ästhetik“ enthalten ist); ich meine die Bemerkungen aus dem ersten Teil (S. 4) über die Fähigkeit des Voraushörens und „Vorauslesens“. Dieses Voraushören erkläre ich mir aus der primären Einheit eines ganzen Bewegungszuges und ich verwerte diese Erscheinung in der Durchführung meiner Kontrapunktlehre auch mehrfach in technischer Hinsicht, z. B. in der Beeinflussung der Zusammenklangsverhältnisse durch Leittonspannungen, Chromatik und motivische Energie.

Zum Schlusse noch ein Wort über die Anmerkung, worin ich es als eine „Mechanisierung der Kunstlehre“ bezeichne, wenn Lehrbücher anweisen, die zweistimmig gesetzten

Kontrapunktaufgaben aufzubewahren, um ihnen hernach nur mehr eine dritte Stimme hinzusetzen zu müssen. Riemann zitiert diesen Satz mit dem Bemerken, daß dieser Vorwurf nur ihm persönlich gelten könne. Ich muß versichern, daß dies nicht der Fall ist; ich hatte gar kein spezielles Buch vor Augen, als ich diesen Satz schrieb, indem mir nur diese Anweisung selbst als heute vielfach im Unterricht gebräuchlich vorschwebte. Nichts könnte mir ferner liegen, als gerade im Zusammenhang mit Riemanns Kontrapunktlehrbuch von einer „Mechanisierung der Kunstlehre" zu sprechen, und welche bedeutsame Stellung ich diesem in der Entwicklung der Kontrapunktlehre zuweise, geht aus mehreren Stellen meines Buches zur genüge hervor. Wenn ich jedoch zur bewußten Loslösung vom Prinzip »punctum contra punctum« als dem Rest einer Methode, welche im Kontrapunkt die Zusammenklänge noch als das primäre Moment voranstellt, gelangt bin, so habe ich damit ebensowenig einer „harmoniefreien" Linienführung das Wort geredet als einer „rhythmusscheuen".

Indem für die melodische Linie, wie Riemann mir nicht zu bestreiten scheint, der geschlossene Bewegungszug sich als die primäre Erscheinung darstellt, aus welcher sich die Einzeltöne erst herauslösen, ergibt sich als die selbstverständliche Konsequenz für den linearen Kontrapunkt die Auffassung, daß die Gesamtheit der Linienströmungen Primärerscheinung gegenüber den Harmonien ist; die Durchführung dieser Konsequenz mußte mich notwendigerweise zur Durchbrechung des bisherigen theoretischen und methodischen Prinzips in der Kontrapunktlehre führen. Eine geringere Bewertung der harmonischen Satzverhältnisse, ihrer Intensität und ihrer tonalen Durchbildung, ist hieraus ebensowenig abzuleiten, als etwa bei der einzelnen Linie aus der Voranstellung der melodischen Energie eine Mißachtung der Forderung harmonischer Klarheit hinsichtlich der Einzeltöne.

Doch bemerkt Riemann zu Beginn seines Artikels, vor spezieller Heraushebung der Phrasierungsfrage, bezügl. meiner Neuformulierung der Lehre vom Kontrapunkt sowie bezügl. des Untertitels „Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie": „Wer in dieser Erwartung das Buch studiert, wird aber enttäuscht werden". Was zunächst die Neuformulierung der Kontrapunktlehre betrifft, so überrascht mich diese Behauptung umso mehr, als in mehreren Fachbesprechungen meinem Buche schon zum Vorwurf erhoben wurde, es ginge in zu hohem Maße neue Wege. Wenn Riemann hierbei noch kurz einwirft, daß die Idee der „horizontalen" Erfindung der Stimmen nicht eigentlich neu sei, so widerspricht das mir umso weniger, als ich in Breite selbst die Entwicklung dieses Problems, auch die historische, ausgeführt habe; selbstverständlich ist nicht in der uralten Tendenz einer „horizontalen" Satzanlage das Neue zu suchen, sondern in der theoretischen und methodischen Durchführung dieses Problems. Da jedoch Riemann weder in diesem Punkt noch bezügl. meiner Ausführungen über Bachs lineare Technik eine nähere Begründung seiner Behauptung bringt, sie hingegen für eine fernere Polemik in Aussicht zu stellen scheint, möchte ich mir auch eine Erwiderung darauf bis dahin aufsparen.

Bern, Oktober 1918. Ernst Kurth.

Franz Schuberts neuentdecktes Quartett

Ein offener Brief[1])

Geehrter Herr Dr.!

Lassen Sie sich melden, welches Ergebnis meine Prüfung und Bewertung des in Zell am See (Österreich) aufgefundenen Quartettes von Franz Schubert gehabt hat. Wenn ich es übernommen habe, als Tonkünstler ohne musikwissenschaftliche Legitimation ein Gebiet zu betreten, das mir sonst geziemlich fern gelegen hätte, so geschah es auf den besonderen Wunsch des Herrn Dr. phil. Fritz Thurneyssen in München, der mir auf meiner letzten Fahrt von der Front in die Heimat, wo ich ihn zufällig antraf, davon sagte und die Absicht ankündigte, das noch unbekannte Werk käuflich zu erwerben, um es nach Deutschland zu bringen. Es gelang mir auch, kurz vor meiner Wiederabstellung ins Feld nach Salzburg zu reisen, dort das Manuskript einzusehen, nachdem ich die Besitzerin ebenfalls dorthin gebeten hatte. Um aber in Ihren Augen nicht als „Wilderer" suspect zu erscheinen, betone ich, daß ich Herrn Thurneyssen zunächst an Sie verwiesen habe, daß er aber auf seinem Wunsche bestehen blieb.

Die Kürze meines Aufenthaltes in Salzburg ließ mich nicht zu Vergleichen mit anderen Handschriften des Meisters gelangen; doch kannte ich ja seine Hand; ich halte Werk und Manuskript für unzweifelhaft echt. Und es ist mehr als eine Gelegenheitsarbeit des damals siebzehnjährigen Meisters. Denn auf eine solche ließe die Verwendung eines Instrumentes schließen, das — soviel ich weiß — in der Kammermusik sonst nicht ganz häufig anzutreffen ist. Die Besetzung ist nämlich Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell.

Ob nun dabei ein meisterlicher Spieler der „Zupfgeige" aus Schuberts Bekanntenkreis bestimmend gewirkt oder ob der jugendliche Meister einfach aus der Idee, eine Serenade zu schreiben den Anreiz gewonnen hat, die traute Zeugin anmutiger nächtlicher Geständnisse, die treue „Begleiterin" jener liederreichen Altwiener Zeit durch solche Verwendung zu adeln, das ist eine Frage von untergeordneter Bedeutung. Wesentlich ist, mit welchem künstlerischen Erfolge dies geschehen ist.

Das Werk ist jugendlich, aber reich an künstlerischer Musik, seine Art ist natürlich von der Mitwirkung der Gitarre bestimmt, womit nicht gesagt sein will, daß es sich nur um Harmloses handelt. Auch ist das Instrument nicht etwa nur begleitend, sondern gleichberechtigt neben den anderen verwendet, und die Ausführung erfordert einen Spieler von Rang. Überall ist zu spüren, wie den jungen Meister das Problem dieser Zusammenstellung klanglich gereizt hat.

Das Manuskript hat Querformat und 32 Seiten. Tonart Gdur, Entstehungszeit 26. Februar 1814.

Erster Satz: 14 Seiten, 206 Takte, 4/4 Takt.

---

[1]) Über den neuen Schubertfund ist die Öffentlichkeit in einer Notiz belehrt worden, die in folgender, ganz lehrreicher Form so ziemlich durch alle Zeitungen ging: „(Fund dreier Schubert-Quartette.) Wie uns aus Zell am See geschrieben wird, ist dort durch einen Zufall beim Aufräumen alter Bücher und Musiknoten auf dem Dachboden einer Villa ein vergilbtes Heft mit bisher unbekannten Kompositionen Franz Schuberts aufgefunden worden. Das dreißig Seiten starke Heft enthält drei Quartette, die für Flöte, Gitarre, Viola und Baß von Schuberts eigener Hand geschrieben sind. Die Kompositionen zeigen alle Vorzüge der reichen Kunst des großen Meisters. Dem Hefte lag ein verblichener Zettel mit dem kurzen Satze: „Dies hat Franz selbst geschrieben!" bei. An der Echtheit des Fundes herrscht kein Zweifel. Offenbar handelt es sich um ein Geschenk Schuberts an die Vorfahren des jetzigen Besitzers der Villa, die mit Schubert eng befreundet waren."

(Anmerkung der Schriftleitung.)

Die Flöte bringt ein liebenswürdig erzählendes Thema, etwa „Biedermaier", das in hübscher Gliederung die herkömmliche Form der Sonate ankündigt.

Moderato.

Flauto

Gitarre

Viola

Vcello.

2. Thema.

dol.

Nach Haydnschem Vorbild wird der Eintritt des zweiten Themas durch Modulation nach der Dominant-Dominante vorbereitet; Schubert hat es der Gitarre anvertraut, offenbar, um gleich jedem geringschätzenden Zweifel zu begegnen; auf die Grenzen in der Veranlagung des Instrumentes für ein Solo ist zarte Rücksicht genommen; reizvoll aber findet sich das übrige Trio mit diesem Auftreten des neuen Fortes ab (Takt 2 und 4); — ja — bei der Wiederholung des Themas — abermals durch die Gitarre — klingt es aus den übrigen Stimmen wie Einverständnis, wie: „recht hübsch", „ganz gut"!

Die Durchführung bezeugt denn auch völlige Harmonie. In ihrer zügigen Fülle ebenso bezeichnend für Schubert, wie die überraschenden fünf Takte zu Beginn derselben.

Die Wiederkehr des Hauptthemas erfolgt auf der Dominante und der Satz wird schön zu Ende gebracht. Auch das Flageolett der Gitarre ist wiederholt reizvoll verwendet.

Zweiter Satz G dur, 3/4 Takt, Menuetto, 32 Takte. Hier fällt gleich die glückliche Teilung zwischen Gitarre und den übrigen Instrumenten auf;

Menuetto.

cresc.

und in Trio I bringt ihr zierliches Tänzeln einen entzückenden Gegensatz zu dem kräftigen Rhythmus voller Akkorde im Hauptteil des Menuettes. Nach einem Da capo bittet in Trio II (G dur 20 Takte) die Flöte ums Wort und zu dem Geflüster von Bratsche und Violoncell wirft die Gitarre zurückhaltend dann und wann einen Akkord hinein.

Menuetto Da capo al fine.

Dritter Satz Lento e patetico, h moll, 9/8 Takt, 76 Takte; ein Zwiegesang zwischen Violoncell und Flöte.

„Doch die Liebe ist das Trübe ...“ könnte als Motto dazu gedacht werden. Das Violoncell beginnt; nach acht Takten nimmt die Flöte die Kantilene auf und führt sie — zwar notengetreu — doch im dritten Takte mit einer feinen Wendung des Intervalles über die Oberterz zur verminderten Quinte.

Angehörige musikalischer Stoßtrupps mögen über die Anspruchslosigkeit einer solchen Bemerkung lächeln, mir gilt diese Wendung etwas, da sie von einem gehobenen Herzen zeugt, wie denn der ganze Satz in seiner durchgreifenden Ausdrucksfähigkeit nicht nur den echten, sondern schon den ganzen Schubert verrät.

Wie hübsch z. B. ist der Ruhepunkt auf der Dominante, wo zu dem Ave-Glöcklein der Gitarre erst Flöte und Bratsche, dann Flöte und Violoncell nach Trost verlangen,

wie verheißungsvoll wirkt darauf der jetzt von der Flöte begonnene D dur-Seitensatz, der in seiner Wirkung gerade durch seine Stellung als Sextakkord vertieft wird. Und wie gleicht dieser Seitensatz mit seinen sequenten Nachahmungen unser weichgestimmtes Gefühl aus!

Vierter Satz: 1. Teil, D dur, 2/4 Takt; „ein Moment musical".

Andantino.

2. Teil. (Trio), d moll, 16 Takte; aus dem Thema des ersten Teiles gebildet; ein reizendes Klangbild ergibt der Nachsatz.

Trio. usw. Nachsatz.

Fünfter Satz: Thema mit Variationen.

Dieser Satz — jedenfalls der letzte des Ganzen — ist leider nicht völlig erhalten; außerdem aber enthält das Manuskript hier zwei Bemerkungen, die als Anweisungen für den Stich zu gelten haben und aus denen abzuleiten wäre, daß entweder dieser letzte Satz oder das ganze Werk die Neubearbeitung eines bereits vorhanden, oder sogar gestochen gewesenen Terzettes darstellt.

Das Thema ist ein Liedchen, wohl aus Schuberts Feder stammend und „Ständchen" bezeichnet: „Mädchen, schlummre noch nicht"! G dur, 18 Takte.

Ständchen. Mädchen, schlummre noch nicht.

Moderato. Thema.

p

An Stelle der ersten Variation findet sich nun die autographe Bemerkung: „Die erste Variation bleibt die nämliche, das Violonzello schweigt."

Folgt Variation II: für Flöte, Viola und Violoncell, Melodie wieder in der Flöte, eine Oktave höher, das Violoncell figuriert, die Viola übernimmt den Baß.

An Stelle der dritten Variation steht die weitere Bemerkung: „die 3. Variation ist hier die 2. im gestochenen Terzett. Das Violonzello schweiget".

Variation IV: G dur, sempre pianissimo, mit veränderter Melodie und reicherer Stimmführung, an der auch die Gitarre beteiligt ist.

Von der fünften Variation sind nur drei Takte vorhanden, mit denen das letzte Blatt zu Ende beschrieben ist, so daß mit Sicherheit angenommen werden kann, daß der Schluß von Schubert vollendet wurde, aber später verloren gegangen ist. Die besonders durch die zweite Bemerkung gegebene Wahrscheinlichkeit, daß dem Meister bei seiner Arbeit — eben der Neubearbeitung — das Terzett vorgelegen hatte, wird dadurch noch verstärkt, daß auf der ersten Seite des Manuskriptes die in Gedanken abgeschriebene Bezeichnung „Terzett" durchstrichen und dafür „Quartetto" geschrieben ist.

Nachdem aber nur die beiden Variationen ohne Violoncell ungeschrieben geblieben sind und durch den Stecher aus dem Terzett zu entnehmen waren, so war dieses für Flöte, Gitarre und Viola gesetzt; und da nach Art der Besetzung auch des Terzettes kaum angenommen werden kann, daß nur die Variationen aus diesem Terzett verwendet, die übrigen Sätze aber Neuschöpfungen waren, so liegt der Gedanke am nächsten, Schubert habe gelegentlich einer Aufführung erfahren, daß die Gitarre als Fundament für Flöte und Bratsche zu schwach war, weshalb das Violoncello beigezogen werden sollte.

Ist nun auch diese Neubearbeitung gestochen worden oder war und blieb sie nur ein Wunsch Schuberts?

Nach meinen in München auf der Staatsbibliothek noch vorgenommenen Nachforschungen ist weder von dem Terzett noch von dem als Thema verwendeten Liede eine Spur zu finden.

Ich lege nun diese Ausführungen in Ihre Hände und ersuche Sie, über die noch ungelösten Fragen eine Erörterung zu veranlassen, die schon dadurch berechtigt erscheint, als doch meines Wissens bis heute der „Erlkönig" als die erste gestochene Komposition Franz Schuberts zu gelten hat. Nun noch einiges über die Auffindung:

Frau Marianne Feyerer in Zell am See, die derzeitige Besitzerin des Autographs, hat vor 20 Jahren bei ihrer Verheiratung den Musikalienbestand ihres Gatten gesichtet; in dem Schubertschen Manuskript, das sie gar nicht näher angesehen hatte, fand sie einen, — noch heute inliegenden Zettel vor mit der Aufschrift: Von Franz eigenhändig geschrieben. Auf der Rückseite dieses Zettels stehen Notizen mit Daten vom Jahre 1836. Auf ihre Frage, was das für ein Franz wäre, antwortete ihr Gatte: es wird wohl ein Verwandter gewesen sein. Und erst 1918 kam ihr das Werk wieder vor die Augen, und nun bemerkte sie den Namenszug des Autors. Die Herkunft erklärt sie so: ein Großonkel ihres Mannes, namens Ignaz Rosner, Beamter im Münzamt in Wien, auch Liederkomponist, habe zusammen mit einem Fritz Stenzl viel mit Schubert verkehrt und durch ihn sei das Werk in den Besitz der Familie Feyerer gelangt.

Frau Feyerer zeigte mir auch einige kunstgewerbliche Stücke von der Hand jenes Ignaz Rosner: Vignetten und Buchzeichen; kleine, feine Sächelchen, aus denen heute noch der stille Zauber des Empire wirkt und deren Art sehr wohl geeignet ist, eine Freundschaft zwischen dem Verfertiger und Schubert zu begründen, obwohl dies für den vorliegenden Zweck nicht weiter von Belang ist; aber in ihnen wirkt derselbe Geist schwärmerischer Zuneigung, der uns aus dem Gitarren-Quartett anweht — Alt-Wien!

Möchte eine baldige Aufführung erweisen, daß meine Bewertung nicht ganz fehlgegangen ist; es dürfte Ihnen nicht schwer fallen, dies zu bewerkstelligen, zumal die Gitarre längst konzertfähig geworden ist. Mit schönstem Gruße

Ihr ergebener

Z. Zt. im Felde (München), im Sept. 1918. Heinrich Kaspar Schmid.

Über Gleichheit der Tonarten bei Entlehnungen[1]

In der Völkerkunde gilt es als Grundsatz oder sollte wenigstens als solcher gelten, daß Kulturzusammenhänge, d. h. Übertragungen materieller oder geistiger Erzeugnisse von einem Volk auf ein anderes, um so wahrscheinlicher sind, je mehr die betreffenden Erzeugnisse gerade in ihren unwesentlichen und leicht veränderlichen Merkmalen einander gleichen oder ähneln; denn die wesentlichen Merkmale werden sehr häufig aus allgemein menschlichen Naturanlagen hervorgehen und beruhen zudem vielfach auf bestimmten äußeren Verhältnissen, z. B. auf der Beschaffenheit des verwendeten Materials, können sich also, wo immer die Bedingungen ihres Zustandekommens die gleichen sind, in völliger Unabhängigkeit von einander wiederholen. Stimmen dagegen Erzeugnisse verschiedener Völker in ihren unwesentlichen und ver-

[1] Aus der Festgabe zum 70. Geburtstag Hermann Kretzschmars; dem Jubilar handschriftlich überreicht und hier zuerst zum Druck gebracht.

änderlichen Merkmalen überein, so läßt sich hierfür kein anderer Grund denken als unmittelbare oder mittelbare Übertragung.

Nun hat E. von Hornbostel die Gleichheit eines unwesentlichen Merkmals aus dem Gebiet der Akustik als ein Kriterium für Kulturzusammenhänge aufgestellt, nämlich die Gleichheit der absoluten Tonhöhen im Gegensatz z. B. zu derjenigen der Tonsysteme. Die Auffassung und das Verständnis der Musik, kurz, ihr Wesen beruht ja bekanntlich nicht auf der absoluten Höhe der Töne, sondern auf deren Verhältnissen zu einander: eine Melodie bleibt ihrem Wesen nach die gleiche, ob man sie transponiert oder nicht. Tonverhältnisse aber und auch ganze Tonsysteme können zufolge der körperlich-seelischen Veranlagung des Menschen sehr wohl mehrmals völlig selbständig aufgefunden und angewendet werden. Haben dagegen willkürlich stimmbare Instrumente bei verschiedenen Völkern die gleiche Tonhöhe, so läßt sich dies, eben weil ihnen dieselbe durchaus unwesentlich ist, nur aus einem Kulturzusammenhang erklären. So hat es Hornbostel wahrscheinlich gemacht, daß eine Art des afrikanischen Xylophons aus Ostasien und die auf den Salomonsinseln gebräuchliche Panpfeife aus Südamerika stammt[1]).

In ganz ähnlicher Weise läßt sich auch innerhalb unserer europäischen Tonkunst und zwar innerhalb unserer hochentwickelten Kunstmusik die absolute Tonhöhe als Kriterium für Zusammenhänge verwerten, nämlich da, wo es gilt, mit möglichst großer Sicherheit zu entscheiden, ob zwei gleiche, bzw. ähnliche Tongedanken, die in verschiedenen Werken auftreten, unabhängig voneinander entstanden sind, oder ob der eine die Entstehung des andern bewirkt hat. Entscheidungen über diesen Punkt können von hohem psychologischem und musikgeschichtlichem Interesse sein, indem sie uns einerseits zeigen, wie nahe sich zwei künstlerische Individualitäten berühren können, ohne daß doch eine Beeinflußung vorliegt, und indem sich andererseits aus ihnen ergibt, ob, in welchem Umfang und in welcher Weise sich die einzelnen Komponisten die Gedanken ihrer Vorgänger nutzbar gemacht haben. Hierbei kommt die bekannte Tatsache, daß jede musikgeschichtliche Periode über einen Vorrat an stehenden Formeln und gebräuchlichen Wendungen verfügt, ohne welche auch der genialste Meister nicht auskommen kann, nicht in Betracht. Für uns handelt es sich nicht um solches Gemeingut, sondern um wahrhaft individuelle Gedanken, wenn auch zugestanden werden muß, daß es im gegebenen Falle häufig große Schwierigkeiten bereitet, zwischen beidem eine scharfe Grenze zu ziehen. Die Entscheidung darüber, ob die Gleichheit, bzw. Ähnlichkeit zweier individueller Tongedanken auf Beeinflussung beruht oder nicht, ist durchaus keine so einfache Sache, wie man vielleicht zunächst meinen mag, wenn man an die äußeren Daten denkt, welche die Musikgeschichte zur Lösung solcher Fragen an die Hand gibt. Es ist erstaunlich, bis zu welch hohem Grade die Übereinstimmung in Fällen gehen kann, in welchen eine Beeinflussung entschieden ausgeschlossen ist. So finden sich beispielsweise bei Händel Stellen, welche uns heute genau so anmuten, als wären sie von Schubert geschrieben[2]), oder bei Cherubini Wendungen, ja ganze Sätze, bei welchen wir ausrufen möchten: „Das ist ja Schumann!"[3]); und doch

---

[1]) Vgl. E. von Hornbostel, Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge, in: Beiträge zur Akustik nnd Musikwissenschaft, herausgegeben von C. Stumpf, Heft 7, 1913, S. 1 f.

[2]) Vgl. z. B. Rodrigo, Gesamtausgabe, Band 56, Mittelsatz der Arie „Empio fato", Anfang. Ganz ähnlich beginnt in Agrippina, Band 57, der Mittelsatz der Arie „Voi che udite il mio lamento"; damit halte man etwa Schuberts „Wegweiser" zusammen. Aus einem bekannteren Werk, Acis und Galatea, Band 3, vgl. in der Arie des Acis „Love in her eyes sits playing" den Mittelsatz von der Stelle an: „To set the heart in fire".

[3]) Vgl. z. B. im 6. Streichquartett, a moll, das Scherzo, und von Schumann etwa das Scherzo der B dur-Symphonie.

wissen wir, daß weder Schubert von Händel noch, wenigstens in dem angeführten Fall, Schumann von Cherubini gelernt hat. Umgekehrt darf demnach auch nicht für jede Übereinstimmung, bei der es die äußeren Daten erlauben würden, ohne weiteres ein Zusammenhang angenommen werden.

Unter solchen Umständen kann ein Kriterium wie die Gleichheit der absoluten Tonhöhen, d. h. die Gleichheit der Tonarten, das der Forderung der Unwesentlichkeit durchaus entspricht, nur willkommen sein. Selbstverständlich würde man dieser Überlegung keine Bedeutung beimessen, wäre nicht die Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Tongedanken in der gleichen Tonart eine auffallend häufige. Diese Tatsache beansprucht, auch abgesehen von ihrer Verwertbarkeit als Kriterium für Zusammenhänge, unser Interesse. Läßt man alle die zahlreichen Fälle außer Acht, in welchen ein Komponist eigene oder fremde Themen oder auch ganze Sätze mit vollem Bewußtsein einer Neubearbeitung unterzieht, in welchen er also, falls ihn nicht äußere Umstände drängen, z. B. Rücksicht auf den Sänger oder Anpassung an einen neuen musikalischen Zusammenhang, in der Regel keinen Grund haben wird, die ursprüngliche Tonart aufzugeben, so beweist unsere Tatsache, wie eng im Geiste der Komponisten absolute Tonhöhen und musikalische Gedanken miteinander verbunden sein können. Die Erklärung hierfür liegt zweifellos darin, daß die meisten schaffenden Musiker das sogenannte absolute Tonbewußtsein besitzen, daß sie daher einen Tongedanken, der sich ihnen einprägte, oder auch einen solchen, der diesem nur ähnlich ist, ganz unwillkürlich in der ursprünglichen Tonart reproduzieren, bzw. erfinden werden, und daß auch umgekehrt eine gewählte Tonart leicht einen früher aufgenommenen Gedanken, der sich in ihr bewegte, wieder- hervorrufen oder zur Erfindung eines ähnlichen Gedankens führen wird. Von Interesse sind hier also nur solche Fälle, in welchen wir annehmen dürfen, daß die Übereinstimmung der Tonarten ohne Absicht des Komponisten zustandegekommen ist. Um die enge Verbindung, welche musikalische Inhalte und absolute Tonhöhen eingehen können, zu veranschaulichen, will ich nur einige wenige Beispiele geben.

Drei in Italien geschriebene, liebhafte Arien Händels, die eine »Sotto il Lauro« in „Agrippina" von Nero gesungen (es ist die 2. Komposition des Textes), eine andere »Altra spene« aus einer Solokantate ohne Instrumente, d. h. nur mit Cembalo[1]), die dritte endlich »Ben impari« aus einer Solokantate mit Instrumenten[2]), sind melodisch und namentlich rhythmisch (sie verlaufen im tanzmäßig behandelten Dreiachteltakt) nahe verwandt und stehen sämtlich in B dur. Die Art der Verwandtschaft macht es höchst unwahrscheinlich, daß hier absichtliche Bearbeitungen vorliegen sollten. Vielmehr dürfte Händel zu jener Zeit, wenn es sich um gewisse heitere Grundstimmungen und, was damit zusammenhängt, um gewisse Rhythmen handelte, aus irgendwelchen unkontrollierbaren Gründen unwillkürlich auf B dur verfallen sein. Wie wenig man dabei an die angeblichen Charaktereigentümlichkeiten der einzelnen Dur- und Molltonarten zu denken braucht, beweist der Umstand, daß die erste Komposition des Textes aus „Agrippina", gleichfalls Dreiachteltakt, in e moll steht.

Merkwürdig ist es, daß Händel auch da, wo er nur kleine Bruchstücke früherer Arbeiten verwendet, was sicher nicht mit Absicht geschah, nicht selten an der ursprünglichen Tonart festhält. So z. B. flicht er im „Rinaldo[3])" in das Vorspiel der ersten Arie die zwei Anfangstakte einer Kantatenarie ein[4]), ohne dieselben weiterhin irgendwie

[1]) Gesamtausgabe, Band 50, Nr. 32.
[2]) Band 52 b, Nr. 23.
[3]) Band 58.
[4]) „Tirsi amato, adorato" aus Nr. 27, Band 50.

zu benützen, und doch stehen beide Kompositionen in F dur. Ebenso behält er Es-dur bei, wenn er den Anfang der Kantatenarie »Cari luci[1])«, die Chrysander mit Recht als eine seiner schönsten Melodien bezeichnet, im Theseus[2]) in Medeas Arie »Dolce riposo« wiederbringt. Dieselbe Wendung und noch eine andere aus dem gleichen Gesang erscheint auch im „Flavius“[3]) in der Arie »Parto si«, diesmal aber in E dur. Die Vermutung liegt nahe, daß auch diese Arie zuerst in Es dur stand, und daß die Versetzung um einen halben Ton äußeren Umständen zuzuschreiben ist.

Ganz ähnliche Fälle von Festhalten an der ursprünglichen Tonart finden sich häufig bei Cherubini. In der C dur-Messe (1816 entstanden) erinnert der 2. Teil des »et incarnatus« auffallend an eine Romanze Gonsalvos im ersten Akt der „Abenceragen“ (komponiert 1812—13); ja, in beiden begegnen wir einer charakteristischen Rückung von der zweiten Stufe auf die Tonika, und beiden ist die Tonart, Es dur, gemeinsam. Eine kurze Kantilene aus dem Einleitungsadagio der Sinfonia zu dem 1786 komponierten „Giulio Sabino“[4]) treffen wir an gleicher Stelle und in gleicher Tonart, D dur, in der Ouvertüre zu „Lodoiska“ (1791 entstanden) wieder an. Obgleich wir hier eine Verbesserung beobachten können, ist doch bei der geringen Ausdehnung und dem nur vorübergehenden Auftreten des Gedankens eine absichtliche Wiederverwertung desselben nicht anzunehmen, ebensowenig wie im ersten Beispiel.

In einem dritten Fall können wir fast mit Sicherheit angeben, weshalb ein früherer Gedanke wieder auftauchte, der dann auch seine Tonart, F dur, mit sich führte. In „Giulio Sabino“ beginnt eine Arie (Rondo) der Eponina: »Senza i cari pargoletti che farò, mio dolce amor!«. Als Cherubini 10 Jahre später die Auftrittsarie Medeas zu komponieren hatte, in welcher sie als die ihrer Kinder beraubte Mutter klagt, kam ihm offenbar infolge der Ähnlichkeit des Textinhaltes ein dem früheren ähnlicher musikalischer Gedanke in den Sinn, daher die nahe Verwandtschaft der beiden Arienanfänge.

Wir haben nun unsere Behauptung, daß beim Auftreten gleicher oder ähnlicher Gedanken in verschiedenen Werken die Gleichheit der Tonarten ein Kriterium für Beeinflussungen abgeben könne, an einigen Beispielen zu erhärten. Hierbei kommen Selbstentlehnungen nicht mehr in Betracht; denn diesen gegenüber kann die Frage nur lauten, ob sie mit oder ohne Absicht des Komponisten erfolgten, und hierfür kann, wie wir gesehen haben, die Gleichheit der Tonarten nichts beweisen. Dagegen sind jetzt absichtliche Entlehnungen aus fremden Werken nicht mehr prinzipiell auszuschalten; denn auch sie müssen ja in den meisten Fällen aus der Musik selbst festgestellt werden.

Wenn es uns scheint, als habe Schumann mit dem Anfang seines „Ouvertüre, Scherzo und Finale“ überschriebenen Orchesterwerkes den Anfang der Ouvertüre zum „Wasserträger“ geradezu nachgebildet, so kann uns die Übereinstimmung der Tonart, E dur, in dieser Annahme nur bestärken. Ob hier Absicht oder eine unbewußte Nachwirkung vorliegt, dürfte sich kaum entscheiden lassen.

In einer sich dem Buffostil nähernden Arie aus „Elisa“, »Prenez enfin courage«, erinnert uns heute die Wendung, die auf die Worte fällt: »Mais à sa belle on est fidèle« entschieden an Ännchens schalkhafte Kavatine im „Freischütz“ und zwar an die Stelle: „Trübe Augen, Liebchen, taugen einem holden Bräutchen nicht“. Die Ähnlichkeit ist auffallend genug; aber bei der Kürze des Gedankens würden wir sie vielleicht doch für zufällig halten, wäre nicht die Gleichheit der Tonarten, Es dur.

[1]) Aus Nr. 3, Band 50.
[2]) Band 60.
[3]) Band 67.
[4]) Autograph in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Sicher ist es auch kein Zufall, daß Beethoven im Glaubensbekenntnis der Missa solemnis ganz ähnlich wie Cherubini in demjenigen der F dur-Messe auf »credo« ein fest und zuversichtlich einherschreitendes Quintenmotiv bringt und es in gleicher Weise wie sein Vorgänger immer wieder ertönen läßt, um den Grundbegriff „Ich glaube" als Angelpunkt des Ganzen im Hörer lebendig zu erhalten. Nehmen wir die Übereinstimmung in der Tonart, B dur, hinzu, so wird der Zusammenhang zur Gewißheit.

Daß Beethoven auch bei der Komposition der Violinromanze in F dur unter der Einwirkung Cherubinis stand, ergibt sich aus dem Vergleich mit dem Vorspiel zu Elisas Arie »Je vais revoir tout ce que j'aime«. Zwar die den beiden Stücken gemeinsame Kadenz (bei Beethoven das erste Mal in C dur) ist möglicher Weise formelhaft, obgleich sie zweifellos nicht häufig auftritt. Ferner erscheinen uns beide Kompositionen in ihrer Grundstimmung nahe verwandt. Aber der Begriff „Stimmung", auf musikalische Kunstwerke angewandt, ist so unbestimmt, und das, was sich an Tatsächlichem hinter ihm verbirgt, ist so vielgestaltig, daß eine Stimmungsähnlichkeit allein niemals einen äußeren Zusammenhang beweisen kann. Da jedoch in unserem Falle außerdem die Art der Figurierung und der Sprünge und endlich auch die Tonart die gleiche ist, so steht der Zusammenhang außer Zweifel.

Ganz ähnlich liegt das Verhältnis zwischen dem Adagio der dritten Londoner Symphonie von Haydn und demjenigen des Violinkonzerts von Beethoven: Auch hier nahe Verwandtschaft in der Grundstimmung, Gleichheit einer Figur, die, für sich allein genommen, freilich nicht viel beweisen würde, und Gleichheit der Tonart, G dur. Mithin war hier Haydn für Beethoven vorbildlich.

Wenn uns im ersten Chor des deutschen Requiems von Brahms die Ähnlichkeit des Rückganges von Ges- nach F dur mit dem Rückgang von Des dur über f moll nach F dur im „Kyrie" der F dur-Messe Cherubinis auffällt, und wenn wir dann weiter bemerken, daß die beiden Kompositionen in der Milde ihres Grundcharakters übereinstimmen, so werden wir an einer Einwirkung des älteren auf den modernen Meister nicht zweifeln.

Wie Cherubini im Allegro der Ouvertüre zu „Anakreon", so verwendet Brahms im ersten Satz seiner zweiten Symphonie den ersten Takt des Themas sofort als Begleitung des weiteren. Daß dieser doch rein formale Zug nicht etwa eigene Kombination, sondern, worauf zuerst Kretzschmar hinwies[1]), wirklich von Cherubini entlehnt ist, beweist die Gleichheit der Tonarten, D dur.

Selbstverständlich gewinnt die Übereinstimmung in der Tonart als Kriterium um so mehr an Bedeutung, je allgemeinerer Natur die übrigen Ähnlichkeiten sind. Wer sich unsere Beispiele vergegenwärtigt, wird bemerken, daß wir sie in diesem Sinne angeordnet haben. Aber die Ähnlichkeiten können sich auf noch allgemeinere Züge beschränken. So macht Paul Bekker in seinem „Beethoven" darauf aufmerksam, daß dem Meister bei der Komposition der vierten Symphonie als Vorbild Haydns zwölfte Londoner Symphonie vorgeschwebt habe. Wie sehr hier die Ähnlichkeit ins allgemeine geht, ersieht man schon aus dem Umstand, daß dem ersten und letzten Satz Haydns die Ecksätze Beethovens eher in umgekehrter Reihenfolge entsprechen. So dient denn unserer Erkenntnis des Zusammenhanges der beiden Werke die Gleichheit der Tonarten, B dur, als wesentliche Stütze.

Zum Schluß unserer kleinen Betrachtung möchte ich noch einen Fall anführen, in welchem die Übereinstimmung in der Tonart geradezu zu einer Richtigstellung beigetragen hat. Nach M. Seiffert entstand das Thema des Schlußallegro in Händels

---

[1]) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1906, S. 85.

12. Concerto grosso[1]) aus einem Fugenthema Buxtehudes[2]). Die Wahrscheinlichkeit, daß es sich so verhalte, war bei der engen Verwandtschaft der beiden Themen nicht von der Hand zu weisen. Später aber fand W. Wolffheim eine Suite von Zachow, dem Lehrer Händels, welche in ihrem Anfang die zwei ersten Händelschen Takte nicht nur inhaltlich genau, sondern auch in der Tonart des Konzertes, hmoll, aufweist[3]). Demnach hat Händel, da ein Zufall hier doch wohl ausgeschlossen ist, nicht von Buxtehude, sondern von Zachow entlehnt.

Die Beispiele zu unserem Thema ließen sich selbstverständlich bedeutend vermehren. Jeder, der sich mit einer musikgeschichtlichen Periode, die nicht vor das Aufkommen unseres modernen Tonarten- und Transpositionssystems fällt, oder mit einem einzelnen Meister einer solchen Periode beschäftigt, könnte neues Material beisteuern. Uns kam es hier nur auf zweierlei an, einmal darauf, die enge Verbindung aufzuzeigen, in welcher im Geiste des Komponisten absolute Tonhöhe und musikalische Gedanken stehen können, sodann und hauptsächlich aber darauf, zu erweisen, wie sich diese Tatsache als Kriterium für Einwirkungen des einen Komponisten auf den anderen verwerten läßt.

Berlin. R. Hohenemser.

Glucks „Alkeste“ auf der Bühne.

Die Frankfurter Oper hat kürzlich das Wagnis unternommen, „Alkeste“ wieder für die heutige Bühne zu gewinnen. Ein Wagnis muß man den Versuch insofern nennen, als reichsdeutsche Theater gerade dieses Werk seit Jahrzehnten ängstlich gemieden haben. Ob mit oder ohne Grund, wird noch zu erörtern sein. Auch in Frankfurt hätte man sich kaum ohne weiteres zur Aufführung entschlossen, wenn nicht Dr. Ludwig Rottenberg, dem wir schon so manche feinspürige Bereicherung des Spielplans um seltene alte, wie um besonders ergiebige neue Werke zu danken haben, sich gerade diese Oper zur Festvorstellung für die Feier seiner 25jährigen Zugehörigkeit zur Frankfurter Oper gewählt hätte. Der Plan war unter den heutigen Verhältnissen für ein zwar auskömmlich, aber nicht allzu üppig dotiertes Theater nicht leicht auszuführen. Zunächst stieß die Beschaffung des Materials auf Schwierigkeiten. Von dem früher einmal vorhanden gewesenen waren, dem Vernehmen nach, nur noch Reste einer Baßstimme auffindbar. Das neue Ausschreiben sämtlicher Stimmen wäre aus Gründen verschiedener Art nicht möglich gewesen. Man entschloß sich daher, die einzige im Handel erhältliche Ausgabe, die Bearbeitung von Felix Mottl zu wählen. Ihr liegt die italienische Originalfassung zu Grunde, die in Bezug auf dramatische Einheitlichkeit der Handlung (es fehlen die großen Ballettmusiken und die konventionelle Theaterfigur des Herkules) wie hinsichtlich der musikalisch reicheren Ausstattung der Partitur der Pariser Bearbeitung überlegen ist. Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, auf Einzelheiten der Arbeit Mottls einzugehen. Soweit man Bearbeitungen überhaupt gelten lassen will, dürfte sie, da Gewaltsamkeiten und Eigenmächtigkeiten durchweg vermieden sind, für den praktischen Gebrauch durchaus anzuerkennen sein. Im übrigen soll hier hauptsächlich vom Werk selbst und seiner Wiedergabe die Rede sein.

Jede Aufführung Glucks bedeutet zunächst ein Inszenierungs-Problem. Es ist notwendig, dieses an erster Stelle zu nennen. Wenn auch der Kern der Schwierigkeiten auf musikalischem Gebiet liegt, so könnte doch selbst eine musikalisch völlig einwandfreie Wiedergabe Grundfehler der Inszenierung nicht vergessen machen. Wer die Überzeugung hat — und gerade die „Alkeste“-Aufführung war geeignet, diese Überzeugung aufs neue zu festigen — daß erst die Erkenntnis des

[1]) Gesamtausgabe, Band 30.

[2]) Geschichte der Klaviermusik, 1899, S. 261.

[3]) W. Wolffheim, Die Möllersche Handschrift, in: Bachjahrbuch, 9. Jahrgang, 1912, S. 56.

Dramatikers Glucks uns den Weg zum Musiker frei macht — der weiß, daß die Spielleitung zwar nie die Macht hat, allein aus sich Gluck für die moderne Bühne zu gewinnen, wohl aber die Macht, ihn auf der Bühne unmöglich zu machen. Wir haben es mehrfach erlebt — in Frankfurt vor einigen Jahren am „Orpheus“ — daß ehrgeizige Regisseure glaubten, durch gewaltsame Steigerung von Augenwirkungen: auffällige Stilisierung, erkünstelte Beleuchtungseffekte — die klare, große, und daher notwendig sehr einfache Linie des Gluckschen Dramas beleben zu müssen — und daß sie auf diese Art die Musik totschlugen. Der Frankfurter „Alkeste“-Aufführung ist nachzurühmen, daß sie diese Gefahren mit kluger Bewußtheit vermied. Sie warf keine Probleme auf, versuchte nicht, neue Inszenierungs-Möglichkeiten zu entdecken, blendete nicht durch eigenmächtige Betonung dekorativer Wirkungen. Sie folgte in taktvoller Geschicklichkeit der Musik, gab einfach stilisierte und doch phantasieanregende Bilder, die auf einen klaren Grundton gestimmt, den Gang der dramatischen Handlung sinngemäß symbolisierten. Gleiches gilt von der Regie (Christian Krähmer). Hier war namentlich die Behandlung des Chors als einheitlicher, durch keinerlei störende Individualisierung gelöster Masse bemerkenswert. Willkürliche Bewegungen, Gefühlskundgebungen, vor allem jenes fatale Armschlenkern, ohne das der Chorsänger im allgemeinen nicht existieren kann, waren streng vermieden. In leicht überblickbarer symmetrischer Ordnung gruppierten sich die Stimmen hinter ihre Führer als singende Masse, die sich nur in Augenblicken gesteigerten Affektes zu rhythmisch einheitlicher, dann aber ernst eindringlich wirkender Bewegung hob. Auch die Gebärdensprache der Solisten war auf das notwendigste Maß beschränkt, konventionelle Gesten durchaus meidend und so den körperlichen Ausdruck in Übereinstimmung mit dem musikalischen der straff geschlossenen Linie des dramatischen Ideenganges anpassend.

Es ist nötig, die Art der szenischen Wiedergabe zunächst hervorzuheben. So wenig sie durch künstlerische Originalität auffiel, so sehr zeichnete sie sich durch hohe und ernsthafte Sachlichkeit aus. Gerade dieser bedarf die heutige deutsche Opernbühne und bedarf vor allem Gluck, sofern er rein und unmittelbar vernehmbar werden soll.

Für die musikalische Wiedergabe sind drei Faktoren nötig: zunächst wie bei Gluck stets, der Dirigent nicht nur als Führer am Abend, sondern mehr fast noch als innerlich anregender, den Sänger zum Stil Glucks zurückführender Vorbereiter. Dann, für die „Alkeste“ im besonderen eine Vertreterin der Titelrolle, die dem Riesenmaß der hier gestellten Forderungen entspricht. Als dritter schließlich ein Chor, der die gewaltige Wucht der hier zu antiker Größe aufwachsenden Gesänge zu sinnlich lebendiger Anschauung bringt. Man kann sich eine „Alkeste“-Aufführung denken, die vorwiegend auf der Chorwirkung beruht und durch diese allein, auch beim Versagen etwa der Alkeste-Sängerin, einen Begriff von der erschütternden seelischen Kraft des Werkes gibt. So hohes vermochte Frankfurt nicht zu bieten. Wie fast jede deutsche Opernbühne mit Ausnahme von Berlin verfügt Frankfurt nur über einen auch in Friedenszeiten qualitativ und qantitativ nicht ausreichenden Chor, der unter den gegenwärtigen Verhältnissen naturgemäß auf einen äußerst geringen Grad von Leistungsfähigkeit zurückgegangen ist. Nun waren die „Alkeste“-Chöre zweifellos sehr sorgfältig studiert, auch wurde sauber gesungen, und es wäre gerade mit Rücksicht auf die obwaltenden Verhältnisse, ungerecht, hier etwa zu tadeln. Nur ist zu sagen, daß die „Alkeste“-Chöre diesmal bei allem Fleiß und aller sachlichen Treue in ihrer Wirkung von den Ausführenden nur angedeutet, von den Hörern nur erahnt werden konnten und daß damit dieser eine der Hauptfaktoren des Dramas in die zweite Linie rückte. Die Teilnahme konzentrierte sich daher auf die Darstellerin der Titelpartie, Frau Lauer-Kottlar. Sie ist keine Sängerin von zwingendem dramatischen Impuls und großlinig heroischem Pathos. Als Darstellerin von geschmackvoller Ausgeglichenheit der Bewegung und Verständigkeit der Auffassung, aber ohne stark ausgeprägtes individuelles Temperament legt sie das Schwergewicht ihrer Leistungen auf die gesangliche Ausführung. Diese allerdings bezeichnet eine für die heutige Zeit ganz ungewöhnliche Reife der künstlerischen Kultur. Die Stimme, nicht eigentlich groß und physisch kraftvoll, hat die Tragfähigkeit, Rundung und die edle lyrische Klangfarbe eines schönen altitalienischen Instrumentes. Ein maßvolles, feinspüriges und bei äußerer Zurückhaltung doch innerlich bewegtes Empfinden bestimmt den Ausdruck und dieser setzt sich bei ruhigen wie bei leidenschaftlich erregten Affekten stets in reinen klanglichen Wohllaut um. Die Erscheinung der Alkeste wirkte auf die Art in der vollen Größe einer gesangskünstlerischen Offenbarung von vornehmer, jeglichen virtuosen Zierrats entbehrender Sachlichkeit, und die Idee dieser durch hoheitvollen Adel und innig tiefe

Wärme des Gefühls ergreifenden Erscheinung kam dem Hörer in makelloser Reinheit zum Bewußtsein.

Die Einstellung des Dirigenten dem Werke gegenüber ergab sich schon aus der Tatsache, daß er trotz mancher Schwierigkeiten die Aufnahme in den Spielplan durchgesetzt hat. Auch Rottenberg ist nicht der Mann des plastischen, des szenisch-dramatisch packenden Darstellungsstiles. Seine Art der Gestaltung erwächst aus lyrisch gefühlsmäßiger Anschauung, und die dramatische Wirkung ist bei ihm mehr letztes Ergebnis, als Mittel der musikalischen Darstellung. Daher die von jeglicher Hast und nervöser Unruhe freie Tempowahl. Sie läßt die musikalische Grundstimmung ohne Ungeduld und kleinliche Nüancierung rein und frei im großstilisierten Gefühlsrhythmus ausschwingen, gibt namentlich den Rezitativen ohne kleinliche Tüftelei und ohne Furcht vor Ermüdung die machtvolle gehaltene Breite. Es kommt hier nicht darauf an, eine Dirigentenleistung im einzelnen zu charakterisieren, sondern nur ihren Stil kurz zu kennzeichnen. Das Ziel des heutigen Operndirigenten, sofern er überhaupt aus der Masse hervorragt, ist im allgemeinen auf die Ermöglichung klangsinnlicher Wirkungen gerichtet. Mit dem Streben nach Klang und vielleicht auch nach äußerlich dramatischer Akzentuierung kommt man Gluck gegenüber nur zu begrenzten Ergebnissen. Das grundlegend Wichtige ist die Erfassung der Gesetze des Gluckschen Melos und die Fähigkeit, diesem ganz auf die Schwungkraft und Wucht der Linie gestellten Melos jene Intensität und jenen inneren Bewegungsimpuls der Wiedergabe zu verleihen, auf dem seine dramatische Eindruckskraft beruht.

Es war notwendig, auf diese Einzelheiten der Frankfurter „Alkeste“-Aufführung einzugehen, nicht nur, weil sie verdienen, um ihrer Seltenheit willen auch hier festgehalten zu werden, sondern weil erst sie die Erklärung geben für den außerordentlichen Erfolg des Werkes, das sich mit der Stetigkeit einer Neuheit im Spielplan behauptet. Solcher Erfolg muß hervorgehoben werden, denn wir sind gewöhnt, Gluckſche Werke gemeinhin nur aus Anstandspflichten im Spielplan zu begrüßen und nach kurzer, achtungsvoller Kenntnisnahme wieder verschwinden zu sehen. Gewiß wäre es eine Täuschung, wollte man annehmen, Gluck könne jemals auf der heutigen Bühne eine Popularität gewinnen, wie etwa Richard Wagner. Es kommt auch garnicht darauf an, daß Gluck so häufig aufgeführt wird, schon der feiertägliche, besondere Aufnahmefähigkeit fordernde Charakter seiner Werke verbietet das. Worauf es einzig ankommt, ist, daß uns der Begriff der Gluckschen Kunst, ihr hoher tragischer Stil, die Größe und Kraft der in ihr eingeschlossenen Kunst- und Weltanschauung wieder unmittelbar zugänglich und lebendig werde. Das Publikum, und nicht nur dieses, sondern viele Musiker unserer Zeit sind in dem Glauben erzogen worden, Glucks Kunst sei im Grunde eine nicht absolut vollwertige Vorläuferin der Kunst Wagners und hätte daher vorwiegend nur historisches Interesse. Es kommt nun darauf an, die Überzeugung von der Selbständigkeit und eigenen Lebensfähigkeit der Werke Glucks neu zu wecken. Hierfür sind zwei Gesichtspunkte besonders hervorzuheben.

Zunächst ist immer wieder jener üblen Manier entgegenzuarbeiten, die darauf ausgeht, den Begriff des musikalischen Dramas als etwas Feststehendes, in den Werken Wagners zur Erfüllung Gelangtes anzusehen und dementsprechend die Linie Gluck-Wagner nur im Sinne einer aufsteigenden Entwicklung kritisch zu interpretieren. Die Dramatik Glucks ist eine Dramatik des reinen Gefühls. Ihr Stil und ihre Technik können nur dem primitiv erscheinen, der die neuzeitliche, Gluck noch fremde Psychologie als dramatisches Kunstmittel für notwendig und unentbehrlich ansieht. So sicher nun Glucks dramatische Handlung in den Grundlinien ihres Verlaufes den Elementargesetzen psychologischer Entwicklung entspricht, so wenig liegt ihm doch daran, diese besonders zu betonen oder gar in ihrer Begründung und folgerichtigen Durchführung das Mittel zu sehen, um dem Zuhörer das dramatische Geschehen begreiflich und empfindbar zu machen. Glucks dramatische Anschauung wurzelt in anderen, nicht minder logischen und nicht minder tief gegründeten Gesetzmäßigkeiten. Die Idee der Besiegung des Todes durch die Kraft der opferbereiten Liebe, des Kampfes des Unsterblichen mit dem Sterblichen — eine Idee, die sämtlichen Hauptwerken Glucks zu Grunde liegt und in immer neuen Variationen wiederkehrt — diese dramatische Kernidee erschließt ein Gefühlsgebiet, innerhalb dessen nur die einfachsten und elementarsten Kontraste möglich sind. Das Dramatische der Entwicklung beruht nicht in der Aufrollung mannigfacher seelischer und äußerlicher Komplikationen, sondern umgekehrt in der bewußten Abstreifung alles zufällig Erscheinungshaften, in der Rückführung auf die denkbar einfachste Typisierung der

Urkontraste. Die Gluckſche Handlung iſt deswegen nicht minder ergreifend und tiefwirkend, weil ſie der gewohnten Spannungs- und Verwicklungsmittel des neuzeitlichen dramatiſchen Stiles entbehrt. Es gibt kaum einen ſeeliſch erſchütternderen Moment in der muſikdramatiſchen Literatur, als den Augenblick, in dem Admet von Alkeſtes Liebesopfer hört. Die ganze ſcheinbar ſo ſtrahlende Heiterkeit des zweiten Aktes ſteht unter dem lähmenden Druck der Vorahnung dieſer Szene. Sie bildet die Gefühls-Klimax des Werkes, zu der der erſte Akt mit gewaltiger Steigerung emporführt und von der aus die dämoniſche Orkusſzene zur Befreiung durch die Gotteserſcheinung überleitet. Man fragt ſich angeſichts dieſer ganz auf ſeeliſche Vereinfachung geſtellten Kunſt, ob nicht hier eine reinere und innerlich höherſtehende Art muſikaliſch dramatiſcher Geſtaltung gegeben iſt als die, die uns eine ſpätere „Entwicklung“ gebracht hat. Und beſteht nicht hier die Möglichkeit der Anknüpfung einer neuen Entwicklung, die ihr Ziel nicht ſucht in der Hervorhebung der Individualcharakteriſtik und der durch ſie bedingten dramatiſchen Problemſtellung, ſondern die zurückgreift auf den urmuſikaliſchen Typus des Gefühlsdramas mit lediglich ſymbolhaft geſtalteten Einzelerſcheinungen? Die jüngſte Entwicklung nicht nur in Frankreich (Debuſſy), ſondern auch in Deutſchland (Schreker) ſcheint bereits dieſen Weg zu ſuchen, der von dem Einfluß des literariſchen Dramas fort auf die Rückkehr zu muſikeigener Geſtaltung leiten muß.

Der zweite, für die Beurteilung Glucks wichtige Geſichtspunkt ergibt ſich aus der Erkenntnis der organiſchen Einheitlichkeit ſeiner Werke. Ihr ſeltenes Erſcheinen auf der Bühne, der dadurch bedingte Zwang, ſich mit ihnen vielfach lediglich vom Notenbild her auseinanderzuſetzen, hat dazu geführt, daß man ſie nur als Folge einer Anzahl mehr oder minder gelungener Muſikſtücke auffaßt. Über der kritiſchen Auseinanderſetzung mit ſolchen muſikaliſchen Teilerſcheinungen geht die lebende Anſchauung von ihrer Bedeutung innerhalb des dramatiſchen Organismus meiſt verloren. Man ſpricht etwa von den gewaltigen Prieſterchören des erſten Alkeſte-Aktes, von der Orkus-Szene, von dieſem oder jenem erſtaunlichen und ergreifenden Soloſtück. Man vergißt, daß die bloße Tatſache einer ſolchen artiſtiſch kritiſchen Betrachtungsweiſe bereits den Blick trübt für die Geſamtheit des Werkes, das eben keine Summe von Teilen, ſondern eine Totalität iſt, innerhalb deren dieſen Teilen genau beſtimmte organiſche Funktionen zufallen. Erſt die Aufführung — wohlgemerkt: die gute Aufführung — bringt dieſes Ineinanderwirken der Teile zur richtigen Veranſchaulichung, läßt den dramatiſchen Impuls erkennen, den das Ganze trägt. In der Genialität dieſes zeugenden und innerlich belebenden Impulſes, in der Kraft und Wahrheit der dramatiſchen Grundidee liegt die eigentliche ſchöpferiſche Bedeutung Glucks — nicht in der Schönheit und Kunſt dieſes oder jenes Muſikſtückes, ſei ſie an ſich noch ſo bemerkenswert. Es gilt, die Erkenntnis von der organiſchen Einheitlichkeit der Gluckſchen Oper wiederzugewinnen, von der nur hiſtoriſierenden Wertung zur mitſchöpferiſchen Entgegennahme vorzudringen, in dem Bewußtſein, daß hier im Gewande zeitlicher Vergangenheit ein unvergänglich Zeitloſes ſich offenbart.

Frankfurt a. M. Paul Bekker.

Bücherſchau

Abert, Hermann. Johann Joſeph Abert (1832 bis 1915). Sein Leben und ſeine Werke. Mit zwei Bildniſſen. (Breitkopf & Härtels Muſikbücher) Leipzig 1916. Breitkopf & Härtel. IV und 216 Seiten. Geheftet 4 *M*, geb. 5 *M*.

Der Sohn hat hier dem verſtorbenen Vater ein literariſches Denkmal geſetzt, das nach Umfang, Stil und Haltung geradezu als muſtergültig bezeichnet werden muß. Das Büchlein hat alle die Vorzüge, die ſich aus einem nahen und intimen Verhältnis des Biographen zu ſeinem Gegenſtand ergeben: die Zuverläſſigkeit der Angaben, den Reichtum der Quellen, die Herzlichkeit und Wärme des Vortrags; und es vermeidet doch alle die Gefahren, die ein ſolches Verhältnis mit ſich bringen kann: die Trübung der Objektivität des Blicks, die Verſuchung, dem Dargeſtellten eine andere, höhere geſchichtliche Stellung anzuweiſen, als ihm auch ein „fremder“ Betrachter gönnen mußte.

Johann Joſeph Abert verdient ſeine Monographie. Der Sohn des böhmiſchen Maurermeiſters aus Kochowitz, der nach abſolvierter Lehrzeit in Gaſtorf und am Prager Konſervatorium mit 21 Jahren als Kontrabaſſiſt ins Stuttgarter Hoforcheſter eintritt, und ſich in der ſchwäbiſchen Hauptſtadt ganz aus eigener Kraft bis zum höchſten muſikaliſchen Poſten aufſchwingt, iſt eine eigentümliche und bedeutende

Persönlichkeit; die einzelnen Abschnitte dieses weder äußerlich noch innerlich armen Lebens — die Stuttgarter Hofmusikerjahre bis zur Heirat, eine kurze, fruchtbare Studienzeit in Paris und London (die Abert zum Zeugen des „Tannhäuser-Skandals" von 1861 macht), die Hofkapellmeisterzeit von 1867—1888, die letzten Jahrzehnte im Ruhestand — all das zieht anschaulich und fesselnd vorüber; das Bildnis wird vertieft durch einen reichen musik- und kulturhistorischen Hintergrund, der ein gutes Stück Geschichte der ziemlich engen und philiströsen Stuttgarter Opernverhältnisse umfaßt. Einen besonderen Reiz erhält die Darstellung durch die Mitteilung einer Reihe von Originalbriefen Justinus Kerners, Liszts, Hillers, Rubinsteins, Wagners.

Ebenso wertvoll wie der biographische Teil ist der, den Abert dem Schaffen seines Vaters gewidmet hat: den dramatischen und sinfonischen Werken. Vor allem für die Opernwerke Johann Joseph Aberts gewinnt der Verfasser durch die ganz eigene, leidenschaftslose, von einem hohen und richtigen geschichtlichen Standpunkt gesehene Charakteristik der französischen „historischen Oper" ein gerechteres und objektiveres Urteil: keine Geschichte der Oper des 19. Jahrhunderts wird mehr an diesen Betrachtungen vorübergehen können. A. E.

Altmann, Wilhelm. Kammermusikliteratur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. 2. verm. u. verb. Aufl. VIII u. 132 S. 8⁰. Leipzig 1918. Carl Merseburger. 5 ℳ.

Bäuerle, Hermann. Theoretisch-praktische Gesangslehre für mehrstimmigen Knaben- oder Frauenchor. 8⁰, 44 S. Th. Cieplik, Beuthen 1918. 1.50 ℳ.

Brahms, Johannes, im Briefwechsel mit Wilhelm Engelmann, mit einer Einleitung von Julius Röntgen. Leipzig 1918. W. Engelmann. 182 S. gr. 8⁰. 9 ℳ.

Gleich den früheren Bänden des Brahmsschen Briefwechsels erfreut auch die vorliegende Sammlung durch den Einblick, den sie uns in das herzliche und dauernde Freundschaftsverhältnis des Meisters zu hervorragenden Menschen gewährt. Diesmal handelt es sich um Th. W. Engelmann, während der in Betracht kommenden fast 25 Jahre Professor der Physiologie in Utrecht, dann Nachfolger Du Bois-Reymonds in Berlin, und um seine Gemahlin, die schon als Emma Brandes eine hochbedeutende Klavierspielerin war, seit ihrer Verheiratung jedoch nur noch selten öffentlich auftrat. Leider werden ihre Briefe nicht mitgeteilt, wohl aber die Antworten von Brahms.

Wie für Herzogenbergs und so viele andere, so gehörte es auch für Engelmanns zu den höchsten Freuden des Lebens, nicht nur in die Brahmsschen Werke einzudringen und für ihre Verbreitung zu wirken, sondern auch den Schöpfer dieser Werke gastlich zu beherbergen oder am dritten Ort mit ihm zusammenzutreffen. Man kann hieraus ermessen, welche Anziehungskraft seine Persönlichkeit, auch abgesehen von seinem Künstlertum, ausgeübt haben muß. Viel schwerer ist dies dagegen aus seinen eigenen Briefen zu erkennen, wenn auch überall der Ton warmer Freundschaft durchklingt. Bekanntlich war Brahms ein unwilliger und schlechter Briefschreiber. Er ist immer in Eile. Man gewinnt den Eindruck, und er deutet es oft genug selbst an, daß er seine besten Gedanken und Gefühle für sich behält. So oft ich Briefe von ihm lese, kann ich mich der Frage nicht erwehren, ob man nicht weit besser getan hätte, die Originale in einer öffentlichen Bibliothek niederzulegen und dem Publikum nur eine geeignete, wirklich inhaltreiche und fördernde Auswahl zu bieten. Daß die Veröffentlichung der Briefe zu Brahms Gesinnung und zu seinem ausgesprochenen Willen im schroffsten Gegensatz steht, kann dabei ganz außer Betracht bleiben; denn Pietät darf man von der Wissenschaft nicht verlangen. Wenn aber eine Menge unbedeutender, meist nur mit Verabredungen angefüllter Briefe, ja wenn selbst jede nichtssagende Postkarte und jedes Telegramm abgedruckt wird, so hat das weder mit Wissenschaftlichkeit noch mit wahrer Hochschätzung des Meisters etwas zu tun.

Natürlich ist bei einem Korrespondenten wie Brahms unsere Ausbeute an Erkenntnissen über sein Schaffen und über seine künstlerischen Anschauungen nur eine höchst geringe. Aus dem gegenwärtigen Bande wäre etwa zu erwähnen, daß Brahms zu dem Klavierquartett Opus 60 bemerkt, der Verleger habe vergessen, das Bild des Mannes in blauem Frack und gelber Weste auf das Titelblatt zu setzen (die Anspielung auf Werther wurde von Engelmanns nicht gleich verstanden), und daß er zur Begründung seiner Absicht, das Streichquartett Opus 67 Engelmann zu widmen, sagt, es habe Ähnlichkeit mit dessen Frau. In seinem anmutig-heiteren Grundcharakter steht es in entschiedenem Gegensatz zu den beiden älteren Streichquartetten, welche

Billroth gewidmet sind, dem etwas von einer Faustischen Natur eigen war.

In der Einleitung gibt J. Röntgen willkommene Aufschlüsse über die Konzertverhältnisse in Holland und über die musikalischen Freunde des Engelmannschen Hauses. Dagegen hätte man zu den Briefen selbst hie und da eine Anmerkung mehr gewünscht.

Richard Hohenemser.

Casimiri, Raffaello, Maestro della Cappella Musicale Lateranense. Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nuovi Documenti Biografici. Roma 1918. Edizione del Psalterio. 36 S. 8⁰. 2 Lire.

Der bisher mehr als Kirchenkapellmeister und -Komponist bekannte Verfasser, den Pius X. vor Jahren unter dem Widerstreben mancher, der kirchenmusikalischen Reform wenig geneigter Kirchenmänner durch einen Machtspruch zum Kapellmeister der wichtigen Lateranbasilika in Rom beförderte, führt sich mit dieser Schrift als Musikforscher ein. Eine größere Sammlung „Memorie e Documenti per la Storia musicale della Basilica Lateranense“ soll demnächst im Druck erscheinen. Hier legt Casimiri einige neue Dokumente vor, die sich auf die Lebensumstände Palestrinas beziehen. Ihr Ertrag ist der Hauptsache nach der Nachweis, daß P. wirklich Singknabe bei S. Maria Maggiore war und den Unterricht der Kapellmeister dieser Kirche erhalten hat, vor allem des Firmin Le Bel. Damit ist die Biographie P.s, die für seine Jugendzeit mehr Lücken als positive Angaben aufweist, um wichtige Tatsachen bereichert.

Unter den gegenwärtigen Verhältnissen stehen der buchhändlerischen Verbreitung der Schrift in Deutschland Schwierigkeiten entgegen. Es mag daher angebracht sein, ihre Ergebnisse an dieser Stelle ausführlicher bekannt zu geben.

Das Dokument, welches die Zugehörigkeit des Knaben Gianetto aus Palestrina zum Kapellchore von S. Maria Maggiore dartut, ist ein notarieller Akt vom 27. Oktober 1537, der im Kapitelsarchiv der Basilika erhalten ist. Dem Giacomo Coppola, Cappellano und Sänger der Kirche, werden darin sechs Singknaben und die zu ihrem Unterhalt notwendige Summe überwiesen. Unter den Knaben wird Joannes de Palestrina genannt. Wann dieser aber in die Kapelle eingetreten ist und wenn er sie verlassen hat, vermag auch Casimiri nicht zu sagen. Seine Angabe, der Knabe müsse damals 11 oder 12 Jahre alt gewesen sein, stimmt zur (von Casimiri nicht erwähnten, ihm also wohl unbekannten) Studie Weinmanns über P.s Geburtsjahr. Ob Coppola nur für den Lebensunterhalt der Knaben zu sorgen und ihre Führung zu beaufsichtigen hatte oder ihm auch der Musikunterricht oblag, läßt Casimiri unentschieden. Mehrere Auszüge aus Akten des Kapitels, die vorgelegt werden, betonen immer wieder, daß Coppola die Aufsicht über die Knaben und die Sorge für ihren Unterhalt oblag; daß er eigentlicher Gesanglehrer gewesen sei, läßt sich aus ihnen nicht schließen. Als Maestro dei putti wird in einem Dokumente vom 24. April 1539 Rubino genannt und sein Nachfolger Roberto. Da aber der Knabe Gianetto da Palestrina noch im folgenden Jahre und noch 1541 in S. Maria Maggiore wird gesungen haben, kommt für ihn als Lehrer in Betracht besonders Firmin Le Bel, der in einem Kapitelsdekret von 9. Dezember 1540 Magister Cappellae genannt wird. Er wird vornehmlich als Kompositionslehrer Palestrinas gelten müssen, zumal die Knaben im Kapellhause nicht nur im Gesange, sondern auch in der musikalischen Komposition unterrichtet wurden und Palestrina damals in dem Alter stand, in welchem dieser Unterricht mit Nutzen gegeben werden konnte. Sobald die Stimme mutierte, wurden die Knaben entlassen. Das kann bei Palestrina Ende 1541 oder 1542 der Fall gewesen sein. Firmin Le Bel wurde später Kapellmeister an der Kirche S. Luigi dei Francesi und 1561 päpstlicher Kapellsänger.

Mit diesen Feststellungen erledigen sich mehrere Fragen, die bisher die Palestrinaforscher beschäftigt haben. Pitoni hatte (in seinen Notizie im Archiv der Basilica Vaticana) eine Überlieferung mitgeteilt, wonach die schöne Stimme des Knaben das Interesse des Kapellmeisters von S. Maria Maggiore erregt und er ihn unter seine Singknaben aufgenommen habe. Sie gewinnt durch Casimiris Schrift eine starke Bestätigung. Beseitigt werden hingegen die Namen der Künstler, die bisher als Lehrer Palestrinas genannt worden waren. Claudio Goudimel war durch Brenet endgiltig aus der Reihe gestrichen worden; gegen Tommoso Cimello, den Brenet hypothetisch genannt hatte, wurde bereits in meiner „Geschichte der Messe“ I, 433 geltend gemacht, daß er anscheinend nur mit weltlichen Chorwerken hervorgetreten ist. Casimiri beseitigt auch ihn endgiltig. Um so mehr würde man es begrüßen, wenn eine von den Kompositionen Firmin Le Bels zugänglich gemacht worden wäre;

man würde ihren Stil mit dem des Palestrina verglichen und gegebenenfalls Einwirkungen des Lehrers auf den Schüler haben beobachten können. Leider sind bisher auch nur zwei Motetten des nordischen Meisters bekannt, ein Ave verum corpus zu 5 Stimmen und ein Puer natus est zu 6 Stimmen, dieses auch nur unvollständig überliefert. Möchten wenigstens spätere Forscher uns die erste Motette vorlegen [1]).

Der junge Künstler muß aus Rom gewichtige Empfehlungen mitgebracht oder aber hervorragende Proben seines Talentes abgelegt haben, wenn er bereits im Oktober 1544 zum Organist und Sänger an der Kathedrale seiner Heimatstadt ernannt wurde. Vom Jahre 1550 an, wo er seine erste Stelle in Rom antrat, sind wir über seinen äußeren Lebensgang besser unterrichtet.

Dennoch weiß Casimiri auch für das spätere Wirken Palestrinas manche Angaben Bainis richtig zu stellen oder dunkle Punkte zu erhellen. Zunächst über seine Berufung an die Laterankirche 1555 nach seiner Verabschiedung aus der Sixtinischen Kapelle. Von Interesse ist hier eine Notiz des Antimo Liberati, wonach der Meister wenig Freude am Unterrichterteilen hatte oder sein emsiges Schaffen ihm wenig Zeit dazu übrig ließ. Sie könnte erklären, warum die Akten der Laterankirche nicht Palestrina als Lehrer der kleinen Sänger erwähnen, sondern den Tenoristen Bernardino, der wahrscheinlich mit Palestrina zusammen Singknabe an S. Maria Maggiore gewesen war. Den Lateran verließ Palestrina, wie Casimiri feststellt, im August 1560, nach einem Eintrag in den Liber decretorum des Kapitels zusammen mit seinem Sohne (Rudolf), der offenbar auch bereits der Kapelle angehörte, aber — und das ist auffällig — pene improviso, also auf eigene Faust und ohne seinen Abschied erbeten zu haben. Was ihm die Stelle verleidete, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Vielleicht ließ das Verhalten der Kanoniker gegenüber dem selbstbewußten Künstler zu wünschen übrig, oder seine Besoldung dünkte ihm nicht ausreichend. Man weiß ja aus den Widmungsvorreden zu seinen Werken, daß Palestrina, obschon im Besitze persönlichen Vermögens, dennoch auf Mehrung seines Einkommens bedacht war [2]). Der letzteren Vermutung widerspricht indessen, daß die Besoldung seiner neuen Stelle als Kapellmeister an S. Maria Maggiore (vom März 1561 an) nicht mehr eintrug als diejenige am Lateran. Und so wird man den Grund des Zwistes in persönlichen Reibereien mit den Kanonikern suchen müssen. Bemerkenswerterweise erfolgte die Berufung an die Liberianische Basilika einstimmig von Seiten der Kanoniker dieser Kirche. Mit kurzen Unterbrechungen, die eine zweimalige Tätigkeit im Dienste des Kardinals d'Este mit sich brachte, hat Palestrina, so sagt Baini, 10 Jahre lang an S. Maria Maggiore gedient, bis zum März 1571, wo er beim Hinscheiden des Giov. Animuccia wieder an den Vatikan gezogen wurde. Nun fehlen für die größte Zeit des Aufenthaltes an S. Maria Maggiore die Ein- und Austrittsbücher der Sängerkapelle; dagegen erfahren wir aus den Büchern der Laterankirche, daß Palestrina während der Karwoche 1567 wieder am Lateran aushalf. Das war aber nur möglich, wenn er damals nicht mehr an S. Maria Maggiore angestellt war. Es ist undenkbar, daß das Kapitel einer großen römischen Kirche seinen Kapellmeister gerade für diese Tage beurlaubte, auch nur aushilfsweise einer andern zur Verfügung stellte. Casimiri schließt daraus, daß Palestrina bereits im Anfang 1567 nicht mehr Kapellmeister an S. Maria Maggiore war. Von da bis zum März 1571 stand er beim Kardinal d'Este in Diensten, während Giov. Maria Nanino seine Nachfolge an der Liberianischen Basilika S. Maria Maggiore übernommen hatte.

Das sind in kurzer Zusammenfassung die Ergebnisse der archivalischen Forschungen Casimiris. Ein Appendice gibt zwei Dokumente ausführlich wieder, darunter den Nekrolog des Melchior Major (nicht: Mafor!), unter Verbesserung einiger irrtümlicher Lesarten Haberls. Casimiris Arbeitsweise ist umsichtig, seine Darstellung ruhig und frei von Überschwang. Er bemüht sich, aus den Dokumenten nicht mehr zu schlie-

[1]) Vielleicht ist diesen Motetten noch das Sancta Maria hinzuzufügen, das Haberl im bibliogr. und them. Musikkatalog des päpstl. Kapellarchives S. 137 als Werk eines „Fremin" erwähnt. 1586 war Firmin nicht mehr unter den Lebenden, da er in der Liste der päpstlichen Kapellsänger und Kapellmeister, die Haberl von diesem Jahre an mitteilt, nicht mehr vorkommt. Ob aber Firmin vor seiner Stellung in Rom am Wiener Hofe beschäftigt war? Von 1553—54 war dort ein Firminus Petrus angestellt (vgl. Eitner, Quellenlexikon s. v. Firmin).

[2]) Der häufige Stellenwechsel des Künstlers, den es nirgends lange hielt, wie sein Verfahren in der Angelegenheit der Choralreform, die ihn später beschäftigte, scheinen auf seinen Charakter und seine Ansprüche ebenfalls einiges Licht zu werfen.

ßen, als darin liegt, und so darf man der angekündigten größeren Veröffentlichung zur Musikgeschichte der Lateranensischen Basilika mit Interesse entgegensehen. P. Wagner.

Finck, Henry T. Richard Strauß, the man and his works. With an appretiation of Strauss by Percy Grainger. Illustrated. Boston 1917. Little, Brown, and Company. XXVII und 328 S. 8. 2.50 *M*.

Hauer, Josef. Op. 13. Über die Klangfarbe. 19 Seiten 8°. Mit einer Beilage. Eigentum des Autors. Wien, VIII. Josefstädterstraße 74. 1918. Druck von Julius Wasserträdinger. 1 *M*.

Krehl, Stephan. Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung. Neudruck. (168 S.) Sammlung Göschen Nr. 390, kl. 8°. Berlin, G. J. Göschen. 1 *M*.

Meyer, Kathi. Der chorische Gesang der Frauen mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet. I. Teil: Bis zur Zeit um 1800. 131 S. und XXXVIII S. Notenbeispiele. Leipzig 1917, Breitkopf & Härtel. 5 *M*.

Es gehört schon viel Liebe zum Thema dazu, um dies Buch mit Aufmerksamkeit bis zum Schluß zu lesen. Eine Fülle von Material ist zusammengetragen, das von den ältesten Zeiten bis ins 19. Jahrhundert führt. Auf jeder Seite spürt man den Fleiß, der auf die Arbeit verwendet ist, und ist auch bei dem Reichtum der Nachrichten die Darstellung etwas sprunghaft und langwierig, so finden sich doch wieder neue Ergebnisse und fruchtbare Zusammenfassungen, die einen guten Überblick über die Mitarbeit der Frauen an der Musikpflege geben. Mit Nachrichten aus dem Altertum beginnt die Arbeit. Die Betätigung der Frauen am Chorgesang wird von Syrien, Indien und Ägypten nach Europa hin verfolgt, wo im christlichen Zeitalter die Formen der Antiphonen und Responsorien auch im Chorgesang der Frauen nachgewiesen werden. Gegen die Mitwirkung weltlicher Frauen wehrt man sich, doch wird der Gesang immer weiter und breiter zugelassen, obwohl sich die Klöster von vornherein zum Frauengesang verschieden stellen. In den italienischen Frauenklöstern kommt es dann zu einer weitgreifenden Musikpflege, zu Vokal- und Instrumentalmusik, ja auch zu Kompositionen italienischer Nonnen, von denen Cornelia Calegari, Maria Cozzolani, Vittoria Aleotti, Faustina Borghi und Isabella Leonarda die berühmtesten zu sein scheinen. Das Bedeutendste wird von den vier venetianischen Mädchenkonservatorien geleistet, die mit Recht im Mittelpunkt der gesamten Darstellung stehen. Ihre Entstehung und Entwicklung, ihre Aufführungen und ihre Literatur werden beschrieben, Verzeichnisse der Sängerinnen und der erhaltenen Libretti gegeben, kurz, es schließen sich alle Nachrichten und Berichte zu einem Gesamtbild zusammen, das für die Geschichte des Oratoriums und der Kantate, ja für die Entwicklung der italienischen Musik überhaupt von Bedeutung ist. Ein Schlußteil untersucht die Beteiligung der Frauen an der weltlichen Musik, an Volksfesten, an Opern und Konzertmusik, in der Hausmusik und schließlich im Theater und in Singschulen. Das Thema wird nach allen Richtungen hin verfolgt, und man bekommt eine Vorstellung davon, wie stark die Frauen schon früher an der allgemeinen Musikpflege teilgenommen haben. Im wesentlichen ist ihre Mitarbeit reproduktiv gewesen, denn die Komponistinnen, die Kathi Meyer in der Notenbeilage vorführt, bringen kaum mehr als eine sehr geschickte, berühmten Meistern nachgestaltete Musik. Vor dieser Konsequenz der Beweisführung scheint sich die Verfasserin, die übrigens in Italien an Ort und Stelle ihr Material bereichern konnte, zu scheuen, denn über die erhaltenen Musikstücke sagt sie herzlich wenig, wo doch gerade diese Arbeiten den zeitgenössischen gegenübergestellt zu werden verdienen. Im wesentlichen geht ihre Darstellung überhaupt nur auf eine Beschreibung der musikalischen Betätigung der Frauen aus, und nach dieser Seite hin ist das Thema so ausführlich bearbeitet, daß für die Musikgeschichte eine ganze Reihe neuer Ergebnisse gewonnen werden.

Georg Schünemann.

Milde, Franz von. Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor von Milde, ihre Kunst und ihre Zeit. 2 Bände. Mit 24 Bildern und Faksimiles. 324 und 367 Seiten. 8°. Leipzig 1918. Breitkopf & Härtel. Gebunden 15 *M*.

Müller, Erich H. Joseph Gustav Mraczek. Mit einem Bildnis, einer Faksimile-Tafel und mehreren Notenbeispielen. 36 Seiten. Felix Stiemer Verlag, Dresden. 1.50 *M*.

Das Heftchen eröffnet eine „Zur Zeitmusik" betitelte Sammlung von Biographien moderner

Komponisten: die Schönbergs, Rudi Stephans, Franz Schrekers, Erich W. Korngolds, Béla Bartóks sollen ihm zunächst folgen. Es bietet eine kurze Biographie, Aufzählung und — nicht eben sehr gehaltreiche und scharf charakterisierende Würdigung der Werke des Brünner Komponisten; doch gibt ihm die offenbar nahe persönliche Verbindung des Verfassers mit dem Objekt seiner Studie einen bestimmten dokumentarischen Wert. A. E.

Müller, Wilhelm. „Kinderlieder und Jugendsang". Unser „Kinderlieder-Sing- und Spielkurs". Ein kleiner Beitrag der Erziehung unserer deutschen Jugend zu Sang, Spiel und Lebensfreude von früher Kindheit an. (71 S. mit Abb.) 16⁰. München 1918. Selbstverlag. — (München, J. J. Lentner.) 2 M.

Niemann, Walter. Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen. 5.—8., reich vermehrte u. sorgfältig durchgesehene Auflage. XVI, 303 S. 8⁰. Berlin 1918, Schuster & Löffler. 8 M.

Peslmüller, Joseph u. Ziegler, Joseph. Lehrbuch für den elementaren Chorgesang. 3 Teile, 31, 57 u. 39 Seiten, München, Max Kellerers Verlag. 1. u. 3. T. je 1 M, 2. Teil 2 M.

Reichardt, Joh. Friedrich. Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien u. den österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 u. zu Anfang 1809. Eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz. (Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich XV/XVI [unter der Leitung von Gustav Gugitz].) 2 Bände. 8⁰. München, Georg Müller, 1918 auf dem Umschlag, 1915 auf dem Titelblatt. Geh. 24 M.

Reifert, Karl. Kleiner Liederschatz f. d. deutsche Jugend besonders an höheren Lehranstalten. Enth. 143 unserer schönsten Lieder [mit Melodien]. Zusammengestellt und mit einem literar- und musikgeschichtlichen Anhang versehen. 7. u. 8. erw. Aufl. (XI, 186 S. kl. 8⁰.) Freiburg i. B., o. J. [1918], Herdersche Verlagshandlung. Kart. 1.30 M.

Schering, Arnold. Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance. 2. Band der Studien zur Musikgeschichte. Leipzig, Kahnt Nachf. 1914. VIII, 202 S. 8⁰ mit Abb. im Text, 6 S. Anhang und 9 Tafeln. 6 M.

Der geschätzte Leipziger Musikgelehrte faßt in dieser Schrift seine Aufsehen erregenden Untersuchungen über die Musik der Renaissance zusammen. Seine Beweisführung gilt der Instrumentalhypothese. Man darf wohl sagen, er hat den Gedanken, der keimhaft schon in Haberls Dufay-Studie schlummerte und seither als ausgewachsener Wechselbalg die Forscher äffte, kühn und scharfsinnig gewissermaßen zu Ende gedacht. Damit ist das Problem zwar nicht gelöst, aber der Lösung entgegengereift. Solche Mühe heischt allen Dank, und wenn das Ergebnis auch unsere Kritik herausfordert, so sei sie nicht als Tadel, sondern als pflichtschuldiger Beitrag genommen, der die Verdienste des Verfassers keineswegs schmälern will. Probleme müssen sich gefallen lassen, daß man sie dreht und wendet.

Was sagt der Verfasser:

Die Ars nova besteht nicht allein in einer Neuregelung der Notation, sondern auch in einem neuen Stil, dessen Merkmale sich unter anderm aus den gegen die moderne Kunst gerichteten Angriffen des Johannes de Muris rekonstruieren lassen. Sie decken sich in der Tat mit den neuaufgefundenen Denkmälern des Trecentos, einer merkwürdig komplizierten, unsanglichen, dissonanten Musik von langen Melismen, Stimmenkreuzungen, Ochetus-Pausen, kurzatmiger Bewegung, unsymmetrischem, unklarem, gegen den Text geradezu sinnlosen Aufbau. Und Haberls Urteil über die Trienter Codices, daß nicht die Textworte, sondern die Noten, die instrumentale Erfindung und Stimmung für diese Tonsätze maßgebend gewesen zu sein scheinen, muß man sich auch hier wieder ins Gedächtnis rufen. Während nun Riemann in dieser Trecentomusik Sologesänge mit Violinbegleitung sieht, kommt Schering zu dem Schluß, daß es sich um Orgelmusik handle. Ja, für ihn steht überhaupt instrumentale Entwicklung der mehrstimmigen Kunst fest. Der Gesang, so sagt er, spielt nicht die ihm bisher zugebilligte Rolle. Desto wichtiger ist die Orgel, die die Entwicklung beherrscht. Von diesem Gedanken aus untersucht er nun die mittelalterlichen Schriften und die in zahlreichen Neudrucken vorliegende Musik, findet Anhaltspunkte in der Tabulaturschrift, in den Zusammenhängen der Pariser Kunst mit der Ars antiqua, in der Cantus firmus-Technik der Niederländer, in der Instrumentengeschichte, in

der musikalischen Bilderkunde, und kommt folgerichtig dazu, auch Messe und Motette nicht eigentlich als Gesangsmusik, sondern bis ins 16. Jahrhundert als Orgel- oder Orchestermusik vielleicht mit Unisonochor zu nehmen. Noch Josquin, Isaak, Obrecht, Senfl, Stoltzer schrieben nicht für mehrstimmigen Chorgesang. Der sogenannte A cappella-Stil entwickelte sich erst spät aus dürftigen Anfängen und kam erst mit Palestrina zu höherer Bedeutung. Wie er entstanden ist, darüber vermag auch Schering keine befriedigende Auskunft zu geben. Hinter der ungeheuren Fülle seiner Zeugnisse für die Weltherrschaft des Instrumentalspiels muß notwendig dieses andere, freilich nicht minder wichtige Problem verschwinden.

All den Anregungen des Buches kann ich im Rahmen eines Referats nicht kritisch folgen. Vieles, zumal der Ausklang seiner Darlegung reizt mich zum Widerspruch. Vielleicht liegt die Verständigungs-Schwierigkeit an den Hauptfragen über die Entstehung der Mehrstimmigkeit des Mittelalters und über den Begriff der musikalischen Renaissance überhaupt. Je nachdem sie gestellt und beantwortet werden, glaube ich, müssen sich die Grundlinien des Scheringschen Geschichtsbildes verschieben. Es kommt darauf an, zwei Dinge nicht aus den Augen zu verlieren: die universelle Stellung der Kirche, der Liturgie, des Chorals, also des traditionellen Kultgesangs, und den mächtigen Einfluß der literarischen Strömungen im mittelalterlichen Geistesleben. Dadurch erlangt das gesungene Wort eine ungeheure Bedeutung, mag auch die antiquarische Statistik den Anschein erwecken, als ob eine eigenwillige Spielmannskunst bereits ihre Gesetze diktiere. Sicher ist, daß, abgesehen von den englisch-nordischen Gesangs-Elementen in der abendländischen Polyphonie, die organale Kunst ihre ersten Impulse von der Sequenzenpoesie empfing und in ihren späteren Entwicklungsformen als mehrstimmige Antiphon, Motette, Conductus, als Proprium und Ordinarium der Messe ebensosehr dem Choral wie der mittellateinischen und romanischen Dichtkunst verpflichtet bleibt. Für die volkstümliche Lyrik des Mittelalters versteht sich das Übergewicht des Gesangs von selbst. Die plötzliche „Instrumentalität" des 13. und 14. Jahrhunderts, wie sie in Scherings Darstellung noch dazu potenziert erscheint, wäre zum wenigsten ein Sprung in der Entwicklung, der aller Erfahrung widerspräche. Sie läßt sich auch kaum verfechten, wenn man nicht der These zuliebe alles Licht auf die eine Seite hält. Das ist aber hier der Fall. In der Absicht, die in den früheren Büchern etwas vernachlässigte mittelalterliche Instrumentalmusik an den rechten Ort zu rücken, löst Verfasser sie aus ihrem natürlichen Zusammenhang und erhöht sie über die Maßen. Gewiß sind wir für den guten Willen dankbar. Die weltliche Spielmusik des Trecentos ist ein Faktor in der Geschichte des polyphonen Stils. Es war Zeit, darauf wieder aufmerksam zu machen. Scherings Beweise für die instrumentale Eignung vieler Tonsätze der Ars nova haben überzeugende Kraft. Seine Annahme, daß in den Anfängen der niederländischen Schule Orgel- und Orchestermusik noch stilbildend fortwirken, dürfte unter gewissen Voraussetzungen keinem Einwand begegnen. Sobald er aber in die dunklen Anfänge des a cappella-Gesangs übergreift, muß er sich klar sein über den phylogenetischen Zusammenhang dieses neuen Stils mit der Gesamtentwicklung. Da ist der zweite kritische Punkt seiner Hypothese. Sie verkennt die Renaissance im eigentlichen Sinn. Sie übergeht den Angelpunkt, wenn sie den größten Umschwung der älteren Kunstgeschichte erst in die römische Schule verlegt. Und die diesem Vorgang gewidmete Begründung läßt keinen Zweifel darüber, daß die Wechselbeziehungen zwischen Renaissance und a cappella-Stil noch nicht erkannt sind. Ich vermag hier nur anzudeuten. Riemann hat den Ausgangspunkt für den klassischen a cappella-Gesang in der aus Rondeau und Kanon entwickelten Durchimitierung entdeckt. Er sieht in ihr zum erstenmal das Wesen „wortgezeugter" Melodik. Leider ist er diesem fruchtbaren Gedanken nicht ganz auf den Grund gegangen. Wie der Kanon und seine Stammformen von Anbeginn nur als vokaler Ausdruck zu denken sind — es genügt der Hinweis auf die englischen Überlieferungen —, so ist auch die Imitation das erste und wichtigste Mittel gesanglicher Textauslegung. Als solches wurde es aber erst von den Humanisten des 15. Jahrhunderts erfaßt. Also: Die Renaissance ist es, die den Umschwung herbeigeführt hat. Sichtlich beginnt noch im 15. Jahrhundert die Abklärung, die Ausprägung eines neuen „wortgezeugten", chormäßigen Gesangsstils. Noch im 15. Jahrhundert lehrt Josquin seine Schüler die Elemente eines neuen gesanglichen Ausdrucksstils, die Musica reservata, jene Kunstanschauung, die das ganze 16. Jahrhundert beherrscht. Das ist „Renaissance" in musicis. Nicht der „Klangzauber" der Trecentomusik,

wie Schering meint, nicht die tonmalerische Neigung der altflorentiner Caccien und Madrigale, denen Riemann vorbildliche Bedeutung zumißt. Sie haben mit der Tonsymbolik, mit der poetischen Übersinnlichkeit des „wortgezeugten“ Renaissancemadrigals, das eben erst durch die Ausdrucksästhetik zu seiner unvergleichlichen Wirkung gelangt, nichts gemein. Schering liefert gerade den Beweis dafür. Dieses Mißverständnis hat ihn aber unter anderen auch zu dem ungeheuerlichen Satz verleitet, „Der Palestrinastil sei nicht mehr der echte musikalische Renaissancestil, weil er zu abgeklärt, zu himmlisch, — nicht rauh, nicht keck, nicht weltfreudig genug sei, wie einst der um die Wende des 14. Jahrhunderts. Der Umschwung zum a cappella-Stil sei erst dann eingetreten, als die Ideale der Renaissance zu verbleichen anfingen“. Das gerade Gegenteil trifft zu! Und ich begreife jetzt so manches Rätsel seiner Hypothese: Wie gesagt, baut sich seine Beweisführung auf dem Gedanken auf, daß die Mehrstimmigkeit ihren Ausgang von der Orgel genommen habe und ihr durch Jahrhunderte verbunden geblieben sei, ja daß die Instrumentalmusik als treibende Macht erkannt werden müsse. Unter anderem wird die der mittelalterlichen Theorie geläufige Doppelbedeutung des Wortes cantus (cantor, cantare, canere) für Musik im weitesten Sinne, auch für Instrumentalspiel (Singen und Spielen, Sänger und Spielmann) angemerkt. Wohl kann sich das Mittelalter auf das klassische Latein berufen, wenn es „organo canere“, „viella, instrumentis cantare“ sagt. Es frägt sich nur, ob dieser Latinismus wirklich als Beweismittel gelten kann, schon im Hinblick auf den Choral und die aus ethischen Gründen gehobene Stellung des Kirchensängers: Galt doch den Ästhetikern des Mittelalters nach altchristlichem Vorbild Instrumentalmusik als „usus“, als verächtliche Beschäftigung — gegen die „ars“, die hohe Kunst der Kirche. Mußten sie nicht Bedenken tragen, mit ein und demselben Wort zwei so verschiedene Kategorien zu bezeichnen? Selbst in der Ars nova, die ja einen Ausgleich der Gegensätze anbahnte, ist „cantus“ sowenig als „Orgelmusik“ zu übersetzen, wie etwa das „discantus“ der Ars antiqua als „instrumentaler Kontrapunkt“ — was aber Schering trotzdem befürwortet (S. 21). Ja die Zeugnisse, die er in reichlicher Auswahl (S. 2, 3, 87, 192, 194 f.) zur Verfügung stellt, sind doppelsinnig. Quid est musica? Veraciter canendi scientia et facilis ad canendi perfectionem via — sagt Oddo Cluniacensis. Dasselbe, was der hl. Augustinus als Grundwesen der praktischen Musik bezeichnet und was zahllose Lehrbücher bis Heyden, Gumpelzhaimer und Fux wiederholen: Die Kunst richtig und schön zu „singen“. Aber wer könnte nach dem Gesagten über den wahren Sinn zweifeln! Ebenso denken die Theoretiker sicher niemals an Instrumentalmusik, wenn sie vom Vortrag fertiger Kontrapunkte reden, von der „ars canendi res factas“. Ein anderes Beispiel: Schering zitiert die Angriffe des Johannes de Muris gegen die „Cantores“ seiner Zeit; damit, sagt er, seien auch die Instrumentisten gemeint. Gewiß drückt sich der alte Kritiker im Zorn undeutlich aus. Aus einer Stelle aber (CS. II. 394) geht deutlich hervor, daß er unter „cantores“ nur die Sänger versteht und nichts anderes; sie lautet: Etiam audent discantare qui nesciunt bene firmiterque cantare, cum tamen discantus sit quidam cantus: presupponatque cantus mensurabilis cantum planum. Sunt autem aliqui qui etsi aliqualiter discantare noverint per usum modernum, tamen non observent bonum; nimis lascive discantant, voces superflue multiplicant . . . Gemeint ist besonders das Ochetussingen. Ferner sagt Johannes, daß bei solchen Gesängen der Text verloren gehe, wie denn auch die Unverständlichkeit in derartigen Motetten schon zu kuriosen Mißverständnissen geführt habe. Adhuc (moderni) debentne dici subtiles de suo novo modo cantandi in quo littera perditur, effectus bone concordie minuitur, mensuraque confunditur (Kap. XLIV. S. 428). Daraus ergibt sich übrigens, daß die Hocketi jedenfalls auch singbar waren. Auch die Warnung des Anonymus I. (CS. III. 362 f.), beim Hocketieren den Text nicht zu zerstückeln (truncare) wäre sonst unverständlich. In diesem Zusammenhang kann die Stelle „Truncatio est cantus rectis vocibus omissisque truncatim prolatus etc.“ auch so verstanden werden, daß der „gewöhnliche“ Hocketus (hocketus vulgaris) ohne Unterbrechung der Textaussprache (dictio), d. h. mit der in den Textverlauf passenden Silbe, nicht etwa a solfeggio vorzutragen sei. Daß die Hocketen, deren Instrumentalität in Scherings Beweisaufbau geradezu als Eckstein steht, in der Tat auch gesungen wurden, erweisen noch Motettensätze der Senflzeit. Im übrigen erinnere ich an das Wort Sacchettis „lo dicea

con molte note come se dicesse uno madriale," das unter anderen Riemann für die Instrumentalmoduli in Anspruch nimmt! — ein Beweis, wie schwer es auch in der Wissenschaft manchmal ist „den Dingen rein ins Aug' zu sehen".

Auch in der berühmten Bulle des Papstes Johannes XXII. vom Jahr 1322 gegen die Auswüchse der Kirchenmusik ist von cantus, cantores, cantare die Rede. Schering will auch hier „Instrumental-Spiel" und „Spieler" übersetzen, mit der Begründung, nach der Sachlage könne nur das kolorierte geistliche Instrumentallied (Motette, Hymne, Graduale, Antiphon), wohl kaum aber Chor- und Choralgesang den Zorn des Papstes erregt haben. In der Folge hätten die Discipuli novae scholae die Kirchenmusik ihrem Schicksal überlassen und sich auf die weltliche Musik geworfen. Abgesehen davon, daß Kirchenmusik mit den Merkmalen der Ars nova noch dem 15. Jahrhundert geläufig ist, scheint sich der päpstliche Tadel viel eher auf den Mißbrauch des Improvisierens beim mehrstimmigen Gesang zu beziehen. Hält man einmal an der liturgischen Stellung des Gesanges fest, so ergibt sich alles weitere sonder Mühe. Den Stein des Anstoßes bilden die willkürlichen und gekünstelten Auszierungen der Gegenstimmen zum Choral. Ebenso gilt der Zorn des Johannes de Muris kaum den Res factae, sondern den Übergriffen kokettierender Sänger und Spielleute, die nicht nur die Musica sacra, sondern auch jede andere Musik verdarben. Und wieviel gerade solche Improvisation in der ältesten Geschichte der Mehrstimmigkeit bedeutet, bestätigt ja die Diskantuslehre. So verstehe ich auch alle die Verordnungen gegen die Spielleute beim gottesdienstlichen Gesang, so das Verbot des Konzils zu Trier (1227), wo es heißt, es solle den Priestern niemals gestattet sein, fahrende Leute über Sanctus und Agnus Dei in der Messe und bei anderen gottesdienstlichen Handlungen „Verse singen" zu lassen: vagos scholares cantare versus super sanctus, et Agnus Dei, aut alias in missa vel divinis officiis: quia ex hoc sacerdos in canone quam plurimum impeditur, et scandalizantur homines audientes. Jedenfalls darf auch hier gemäß der liturgischen Aufgabe der Kirchenmusik der Nachdruck auf den Text gelegt werden.

Eine andere Meinungsverschiedenheit betrifft den Ausdruck „Organista", „Organizare", „Musica organica", die Wolf und Ludwig nach dem Bericht des Anonymus IV (CS. I. 342) als „Organumkomponist", „Organalgesang" übersetzen, während Schering die Ansicht vertritt, daß „organista" niemals etwas anderes als „Organist" bedeutet haben könne. Vielleicht geht er auch hier zu weit, wie ja die Bezeichnung „cantus organicus" noch im 17. Jahrhundert vielfach für Figuralgesang (cantus figurativus) gebucht ist. Cerone sagt im Melopeo (1613) ausdrücklich, daß er unter „canto de organo" Gesangsfiguration und Deklamation verstehe. Dieses späte Zeugnis für den Zusammenhang zwischen Orgelspiel und mehrstimmigen Kirchengesang mag uns wohl über die wahre Natur des alten „Organum" aufklären: es bedeutet eben Choralgesang mit Orgelkontrapunkt (supra, infra vocem). Und so ist wohl auch später bis zum Aufkommen des unbegleiteten a cappella-Gesanges die Orgel in der Kirchenmusik das stützende, führende, zierende Universalinstrument zum mehrstimmigen Chor. Nur in diesem Sinn ließe sich von einer „Orgelmesse" der Josquinzeit reden; rein instrumentaler Vortrag (als Ersatz für die gesungenen Teile) schlösse schon die liturgische Bestimmung der Musik beim mittelalterlichen Gottesdienst aus.

Sehr wertvoll sind Scherings stil- und textkritische Untersuchungen der bekannten Orgel- und Liederbücher des 15. Jahrhunderts, die zu dem Ergebnis führen, daß die Grundsätze des 14. Jahrhunderts noch im 15. Jahrhundert gelten. Dabei wird erfreulicherweise auch der Nachweis für die bis ins 16. Jahrhundert anerkannte Tenorbedeutung erbracht. Viele dreistimmige Tonsätze des 15. Jahrhunderts sind ursprünglich zweistimmig, erst nachträglich durch ein Triplum ergänzt. Wie Schering meint, sind solche Stücke pedalmäßig geschriebene Orgelmusik. Nun handelt es sich aber hier nicht um Tabulaturen, sondern um mensurierte, oft noch textierte Stimmen. Daß der tabulaturgeübte Organist sich zur Aufzeichnung seiner Musik eines für ihn so unpraktischen Verfahrens bediente, glaube, wer kann. Auch andere triftige Gründe sprechen gegen die organistische Verwendbarkeit mensurierter Stimmen und Stimmenpartituren, wie sie in den Trienter Codices in den meisten Trecentohandschriften, im Odhecaton und in so vielen Liederbüchern vorliegen. Sie müssen einen andern Zweck haben, wenn sie nicht als Gesangs- und Instrumentalensemble aufzufassen sind. Nun ist aber Schering der Ansicht, daß der Gesang noch um 1500

von Koloraturen nichts wisse, vielmehr wie in Tonalität, Form und Gliederung auch im Vortrag schlicht und natürlich blieb. Ihn kennzeichnen die Scheu vor dem Leitton, während hinter der musica ficta immer Instrumentalmusik stecke . . ., eine Beobachtung, die in gewisser Hinsicht manches für sich hat, aber in dieser doktrinären Verfassung den Weg wieder verbaut. Daß der Chorgesang, als Abklärungsprodukt, auch in den Kadenzformeln und Melismen zu strengerer Auffassung fortschreitet, ist schon bei Dufay, um wieviel mehr nicht erst später, etwa bei Obrecht und Isaak erkennbar. Die damals entstandene neue Ästhetik des Gesangs legt aber gerade auf die Figuren Gewicht. Josquins Motetten und Messen, die Werke der niederländischen Schule wegen ihrer Vorliebe für Passagen und Zierungen zur Orgel- oder Orchestermusik zu stempeln, ist also kaum statthaft. In diesem Sinn muß ich besonders gegen die Ausführungen des vierten Kapitels (S. 53 f.) Einspruch erheben.

Nun ein Wort über die musikalischen Abbildungen, die auch in Scherings Beweiskette ihren Platz haben und gewiß mit Recht. Die Orgeln in den Miniaturen des Squarcialupi-Codex sind wohl Unterlagen für die Instrumentaltheorie, nur darf man den realen Wert dieser und aller anderen Musikbilder nicht überschätzen. Die Symbolik des Altertums hat auch in der mittelalterlichen Scholastik, wie in der Ästhetik seltsame Blüten getrieben. Wie oft bezieht sich nicht die altchristliche Homiletik auf Instrumente, die erwiesermaßen längst nicht mehr gebraucht wurden! Wie oft redet nicht auch die Theorie, im besondern die spekulative, dunkel, weltfremd und irrational in Symbolen und Gleichnissen! Und wie könnte der Gehalt der Mensuralmusik ganz erfaßt werden, wenn er nicht auch von seiner transszendentalen Seite als Mystik begriffen würde! Darf es uns wundernehmen, auch in den bildlichen Darstellungen Symbole wieder zu erkennen? Gesang, Kirchenmusik, Instrumentalmusik, die „Musik", wird den Malern ein Begriff, dessen bildlicher Ausdruck bei allem Realismus in Komposition und Zeichnung ihrer Poetenfreiheit keine Schranken setzt. Wenn also der Miniator Landinos Gedicht „Musica son" unter dem Bilde eines Instrumentalensembles versinnlicht, so ist er auf historische Treue kaum erpicht; er nimmt die Motive, wie sie sich eben dem Ornament rund und bunt einfügen lassen. So kommt die „Musica", die ernste, hochheilige Kunst, zu den plastischen Symbolen aus der unheiligen Instrumentalmusik. Ähnlich liegen die Verhältnisse bei den Cäcilienbildern, die die Heilige als Königin der Harmonie, als Lenkerin der Engelschöre an der Orgel im Kreise ihrer Jungfrauen darstellen, nach den mißverstandenen Worten des Officiums „Cantantibus organis Caecilia Domino decantabat". Der liturgische Sinn dieses Satzes bezieht sich aber nicht auf Orgelspiel, sondern auf die lasziven heidnischen Flötenchöre (organa soviel als Pfeifen), die beim Hochzeitsfest Cäciliens erklangen: „Unter dem Klang der Hochzeitsmusik gelobte Cäcilia in ihrem Herzen Keuschheit". Die Heilige ist also durch ein Mißverständnis zu ihrem Musikpatronat gekommen. Die Maler setzen sie an die Orgel, nicht weil dieses Instrument als Inbegriff kirchenmusikalischer Kunst galt, sondern nach dem Wortlaut der Antiphon. Die Cäcilienbilder können also nicht zum Beweis für die Instrumentalität der Kirchenmusik herangezogen werden. Raffaels Altarbild von 1516 überrascht durch eine Auffassung, die weit mehr den tatsächlichen Verhältnissen entspricht: Die Heilige lauscht, von Johannes, Augustinus, Paulus und Magdalena umgeben, dem Engelsgesang zu Häupten, in den Händen ein abwärts gerichtetes unbrauchbares (!) Organetto[1]), dessen Pfeifen sich loszulösen beginnen, zu den Füßen einen Haufen Instrumente, eine zerbrochene Viella, verdorbene Pauken, achtlos hingeworfene Schwegel, Triangel, Tambourin, Schellenreif und Becken. Das hat bisher niemand beachtet: kann man Geringschätzung der Instrumentalmusik und Ehrfurcht vor der unvergleichlichen Erhabenheit der Musica sacra als Echo der himmlischen Chöre geistreicher veranschaulichen? Jedenfalls bestätigen diese Betrachtungen, daß die alten Musikerbilder auch symbolisch verstanden sein wollen. Und so darf auch das Bild auf Schlicks „Spiegel der Orgelmacher" (1511) — wie so mancher musikalische Titelkupfer des 16. Jahrhunderts — nicht als bare Münze genommen werden. Es ist nicht, wie Schering (S. 142, Anm. 1) will, ein Zeugnis für den Unisono-Chor mit Instrumentalbegleitung, wenn auch offenbar auf dem Kirchenchor fünf Chorales in ein Notenblatt singen, links ein Zinkenbläser auf dem Rohre fingert und — eine Frau die Orgel schlägt. Die Frau hat mirs angetan! Wie in

[1]) Auch in der Klaviatur fehlt's!

aller Welt kommt hier eine Frau auf die Orgelbank, wo doch in der Kirchenmusik alle Weiblichkeit verpönt ist? Das Bild kann also kein stilhistorisches Dokument sein, sondern nur wieder ein Symbol der Musik mit einer anderen modernen, realistischen „Cäcila" als „Frau Musica" an der Orgel[1]). Die Besetzung wäre auch zu kurios! Ähnlich liegen die Dinge allenthalben mit den musizierenden Jungfrauen, mit den blasenden und fiedelnden Engeln und all den schönen, dekorativen Musikantinnen auf Altären und Fresken. Das hat mit der Wirklichkeit nichts zu tun. Endlich noch eine Bemerkung. Sie betrifft den rätselhaften Zusatz „ad modum tubae" zu den beiden Tenören des in den österreichischen Denkmälern neugedruckten Credo von Dufay. Schering gibt ihm eine Deutung, die mich sowenig befriedigt, wie die Erklärungen von Ambros, Riemann und Adler. Er sieht in dem eigentümlich monotonen Melodieverlauf der Tenorstimmen, der sich auf die Intervalle c' e' g beschränkt, „instrumentale Fanfarenmotive", deren Bezeichnung „sich wohl als Hinweis auf ein Orgelregister erklärt" (S. 138). Nun ist aber „Tuba" ein liturgischer Fachausdruck und bezieht sich, wie der „Tenor" auf die Psalmodie, auf den Rezitationston bei den Lesungen, dem dieselben Terz-, Quint- und Quartformeln eignen wie den erwähnten Credotenors. Dufay dachte bei seinem Zusatz kaum an ein Blasinstrument. Aber selbst wenn die liturgische Erklärung nicht zur Verfügung stünde, läge doch vokale Deutung näher: „ad modum tubae" „nach Art einer Tuba", ähnlich wie es in der italienischen Madrigalmusik mitunter heißt: „ad imitationem Cipriani", „Nachahmung" des einen durch ein anderes. Daß die Sänger auch Instrumente nachahmten, ist nichts neues. In diesem Sinn deute ich die originelle Leipziger „Symphonia", worüber Riemann in seinem Handbuch (II. 1. S. 43 und 207 f.) ausführlich berichtet. Dort wird sie als originäres Instrumentalstück mit nachträglich unterlegtem Text bezeichnet — warum? weil in den beiden Mittelstimmen und im Diskant von Harfen, Violen, Lauten, Trompeten, Orgel und Zimbal die Rede ist, und der Diskant die Worte anstimmt: „cantamus tuba atque ceteris instrumentis armonicis". Hier ist mit „tuba" natürlich das Instrument gemeint. Der Baß ist ohne Text. Und doch, es ist ein richtiges Gesangsstück, von absolut motettischer Auffassung, eine Symphonia im venezianischen Sinn, ein Prunk- und Festchor, ein geistreicher Sängerscherz, wie ihn die Motettisten von altersher liebten. Tinctoris spricht bei der Redictaregel (CS. IV. 151) von der Nachahmung der Glocken und Hörner; sein Beispiel „Qui regnas" hat Hocketen Redicten, Interpunkte, Figuren, richtige Moduli, und überall den Text. Dächte er nicht an Gesangsvortrag, so hätte seine Erklärung „sonum campanarum aut tubarum imitando" keinen Sinn: Das Klingen und Dröhnen, das Durcheinander und Zusammen dieser Musik ahmen hier einmal die Sänger nach, wie später Senfl das „Glàut zu Speyer" zu sechs Chorstimmen auf die Onomatopöie „Ging gang" konterfeit, — ein Witz, der ohne Wirkung verpuffte, wenn etwa Viellen oder Orgel und Bläser diese Naturlaute nachahmen wollten. Hier kommts auf das tönende Wort an. So unbeholfen war die alte niederländische Gesangskunst kaum, daß sie hinter der des Instrumentisten zurückstehen mußte. Weit eher das Gegenteil, wie die Gorgia des 16. Jahrhunderts beweist. Theodor Kroyer.

Schmitz, Eugen. Richard Wagner. 2. verb. Auflage. (Wissenschaft u. Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. 55. Band.) 138. S. Leipzig 1918, Quelle & Meyer. 1.25 M.

Waack, Karl. Richard Wagner, ein Erfüller und Vollender deutscher Kunst. X, 415 S. m. einem Bildnis. 8°. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1918. Geb. 7.50 M.

Neuausgaben alter Musikwerke.

Corelli, Arcangelo. Op. 4. Sechs Kammer-Sonaten f. 2 V. m. Pfte, hrsg. v. Hans Sitt. Leipzig, Edition Peters. 2 M.

Es ist nicht die erste für den praktischen Gebrauch bestimmte Ausgabe von Sonate da Camera a trè Arcangelo Corellis, die hier vor-

[1]) Auch das im Anhang des Scheringschen Buches als Tafel VIII aus der Margarita philosophica des Reischius abgedruckte Bild zeigt eine Frau im Mittelpunkt; sie hält die Notentafel.

liegt; schon früher hat Alfred Moffat sechs aus, wenn ich nicht irre, verschiedenenen Opera Corellis ausgewählte Triosonaten im Simrock-schen Verlage erscheinen lassen; und Gustav Jensen, in dem von Augener, sechs Sonaten eben aus jenem Opus 4, dessen erste Hälfte (Opus 4 enthält, wie alle Werke Corellis, zwölf Sonaten) nunmehr Hans Sitt bearbeitet hat. Die Bearbeitung ist verständig und zurückhaltend; die beiden Geigen sind mit dynamischen Vorschriften, mit Strichnoten und Vortragszeichen versehen, mit denen man sich im allgemeinen durchaus einverstanden erklären muß; der Basso Continuo ist einfach und geschmackvoll ausgesetzt, da und dort der Artikulation zu liebe etwas verändert, z. B. gleich in der Corrente der ersten Sonate. Sehr wünschenswert wäre es gewesen, wenn der Verlag der Ausgabe noch eine Violoncell-Stimme ad libitum mitgegeben hätte. Das Violoncello zu fordern, wie es historisch eben gefordert ist, hätte der Verbreitung der Ausgabe geschadet; und auch wir wünschen, daß diese unvergänglichen Werke lieber in einer nicht ganz entsprechenden Form bekannt werden, als in der richtigen in geringerem Maße oder gar nicht; doch hätte wenigstens die Möglichkeit für die echte und auch klanglich einzig befriedigende Gestalt der Ausführung geboten werden sollen. Vielleicht entschließt sich der Verlag mit dem Herausgeber noch zu dieser Ergänzung. Auch das Erscheinungsjahr der ersten Druckausgabe von Opus 4 — 1694 — dürfte im Neudruck nicht fehlen. A. E.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXI. Jahrg. (42.—44. Band). Fl. L. Gaßmann, La Contessina, Dramma giocoso per musica in 3 Akten, Textbuch nach C. Goldoni von Mario Coltellini, Deutsche Übersetzung der Arien von Joh. Adam Hiller. Bearbeitet von Robert Haas. Wien und Leipzig, Artaria & Co. — Breitkopf & Härtel. 30 *M*.

Mit der Wahl des vorliegenden Werkes hat sich die Leitung der österreichischen Denkmäler ein besonderes Verdienst erworben, ist doch die Buffooper bis jetzt mit Neudrucken überaus sparsam bedacht worden. Freilich ist auch diese Contessina kein rein italienisches Buffowerk, sondern trägt deutlich wahrnehmbare deutsche, speziell Wiener Züge. Aber gerade darin liegt ihr Reiz und ihre geschichtliche Bedeutung. Auch die opera buffa hatte in Wien mit einer hochentwickelten Kunst zu rechnen: man kannte hier von den verwandten Gattungen die französische opéra comique, die sogar in Glucks Orfeo ihre deutlichen Spuren hinterlassen hatte, man besaß vor allem eine bodenständige Volksmusik, die in den verschiedenen Possengattungen ihr Wesen trieb, und endlich die kräftig aufblühende Instrumentalmusik, die deutlich auch auf die Gesangsgattungen zurückzuwirken begann, zumal was die orchestrale Begleitung anbetraf. Das alles ließ sich bisher mehr oder minder deutlich bei Mozart feststellen, jetzt sehen wir denselben Geist bei Gaßmann am Werke, der somit für die Entstehungsgeschichte der Mozartschen Buffoopern von besonderer Bedeutung ist.

Seine Lehrjahre hat Gaßmann in Italien verlebt[1]), zuerst in Bologna bei Padre Martini, dann in Venedig. Jenem verdankte er zweifellos seine gründliche Kenntnis des strengen Satzes, die, wie wir sehen werden, auch seinen Buffoopern zu gute kam. In Venedig aber beherrschte zur Zeit von Gaßmanns Anwesenheit Galuppi die komische Bühne, während der Hauptwortführer der Neapolitaner, Piccinni, erst 1762 dort Fuß faßte. Die venezianische Buffooper, die auf eine stattliche Tradition zurückblicken konnte[2]), begann mit Goldoni und Galuppi aus dem Schatten, in den sie auf Jahrzehnte durch die Neapolitaner gedrängt worden war, wieder herauszutreten und gelangte unter Anknüpfung an das alte Erbe rasch zu einer neuen, selbständigen Blüte. Manche Merkmale von Galuppis Buffokunst sind schon der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts zu eigen gewesen, so besonders die eigentümliche Verbindung von Drastik und Kürze, die von der neapolitanischen Redseligkeit merklich absticht, ferner die auffallende Vorliebe für anapästische und daktylische Rhythmen in den volkstümlichen Gesängen, dieselben, die in der Niedergangszeit hundert Jahre zuvor die venezianische Oper förmlich überschwemmt hatten[3]). Überhaupt verstand Galuppi die Rhythmik wie kein zweiter Italiener

[1]) Vgl. über Gaßmanns Leben und Kunst im Allgemeinen die Arbeit von G. Donath und R. Haas in Adlers Studien zur Musikwissenschaft, 2. Heft 1914, 34 ff.

[2]) H. Kretzschmar, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, 7 f.

[3]) Vgl. z. B. die Kunst Pallavicinos, Deutsche Denkmäler I.V, S. IX.

für komische Zwecke auszunützen, vgl. folgende Stelle aus seinem Bagni d'Abano:

II 12:

Signor nò, oi-bò, oi-bò! Sono

tut-ti da scar-tar, so-no tut-ti tut-ti

da scar - tar

Das ist der ganze Galuppi: die rhythmisch pikante Schelmenweise, die drastische kleine Randzeichnung im Baß, das Unisono und schließlich das ganz unerwartete Losbrechen der Singstimme — das alles innerhalb von nur sechs Takten! Denselben ungenierten Zug wie die Rhythmik trägt auch Galuppis Melodik. Sie ergeht sich gerne in ungewöhnlichen Intervallen (Mozarts charakteristische Septimensprünge mögen durch ihn angeregt sein), frei eingeführten Vorhalten u. dgl. Galuppi hätte den Neapolitanern noch ein weit gefährlicherer Mitbewerber werden können, wenn er solider und gleichmäßiger gearbeitet hätte, denn auch in der Situationsschilderung ist er ihnen zum mindesten ebenbürtig (vgl. das Jagdbild im Re alla caccia, 1. Finale, das Seestück der Marinari, 1. Finale, die chinesische Tempelszene im Inimico delle donne, 2. Finale) und auch seine durchgehenden Orchestermotive sind häufig individueller als bei den Neapolitanern. Nur im äußeren Orchesterkolorit bleibt er, für gewöhnlich wenigstens, hinter ihnen zurück.

Auch in der Behandlung der Form geht er vielfach seine eigenen Wege. Charakteristisch ist sein meist sorgfältig ausgeführtes Secco mit zahlreichen, scherzhaft bewegten Bässen. Von den Arienformen liebt er besonders die zweiteilige mit Takt- und Tempowechsel, wobei beide Teile, meist sehr geistvoll variiert, wiederholt werden. Dagegen ist er mit größeren Ensembles innerhalb der Akte, außer den Duetten, ziemlich sparsam. Das Piccinische Rondofinale kennt er ebenfalls [1]), auch geht er in der sinnvollen motivischen Verknüpfung getrennter Sätze in den Finales erheblich über Piccinni hinaus. Daneben kennt er aber auch eine freiere Form: die Hauptphasen des dramatischen Verlaufs werden in einer Reihe selbständiger Sätze dargestellt, die bald in den herkömmlichen Lied- und Arienformen, bald aber auch nach Logroscinos Art ganz frei gehalten sind; den Schluß bildet allerdings zumeist, auch wo starke Gegensätze aufeinander platzen, ein heiterer, homophoner Ensemblesatz. Eine besondere Stärke Galuppis besteht in der Teilung des Ensembles in verschiedene Gruppen und in deren lebensvollem dramatischem Wechselspiel, wobei jede Partei ihr eigenes, selbständiges Motiv erhält und auch durchführt. Im allgemeinen zeigt sich der Unterschied zwischen Neapolitanern und Venezianern gerade in diesen Finales besonders deutlich: jene geben sich beweglicher und übermütiger, diese derber, gröber, oft aber auch charakteristischer.

Diese Grundlage schimmert auch in der Contessina Gaßmanns noch deutlich hindurch, trotzdem er in den sieben Jahren seit seiner Rückkehr aus Italien natürlich nicht bloß neapolitanischen, sondern namentlich auch Wiener Einflüssen ausgesetzt war. Galuppisch ist z. B. gleich die sorgfältigere Behandlung des Seccos, die Vorliebe für die zweiteilige Arie mit Takt- und Tempowechsel, wobei in Lindoros Arie Nr. 8 das ursprünglich im $^3/_4$ Takt stehende Hauptthema später variiert im C-Takt erscheint, ferner so mancher rhythmische Zug. Gaßmann liebt es, besonders in seinen Finales, zum Zwecke der Steigerung die Grundrhythmen zu verkürzen, ein ebenso einfaches als wirksames Mittel, das ebenfalls von Galuppi stammt (Neuausg. S. 133 und 135), er liebt ferner in den Finales, wie im 2. der Contessina, die bedeutungsvolle Wiederaufnahme früherer Motive in späteren Sätzen (vgl. S. 265 und 281) und versteht in den Ensembles überhaupt die einzelnen Parteien nach Galuppischem Vorbild ausgezeichnet gegeneinander zu führen, wobei sie sich in immer kürzeren Abständen auf den Leib rücken und schließlich in primitiven Kanons hintereinander herjagen (1. und 2. Finale).

Daneben kommen allerdings auch die Neapolitaner ausgiebig zu Worte, wenngleich Gaß-

[1]) Zuerst, offenbar unter Piccinis Einfluß, im Amante di tre (1760).

mann ihre sprudelnde Beweglichkeit lange nicht erreicht. Ein Prachtstück in dieser Hinsicht ist der langsame Siciliano, womit sich der als Bauer verkleidete Gazzetta im 2. Finale einführt: der grämlich-schwerblütige Gmollton mit den phrygischen Kadenzen ist einem bestimmten Typus neapolitanischer Volksweisen vortrefflich nachgebildet. Auch die kurzen, hüpfenden Motive, die noch aus Vincis und Pergolesis Zeit stammen, finden sich, in Verbindung mit den drastischen Orchestermotiven, wie sie besonders Paisiello liebt (S. 28).

Als dritter Stilbestandteil tritt der Einfluß der französischen komischen Oper hinzu. Er offenbart sich der äußeren Form nach in der chanson des angeblichen Marquis (S. 318 ff.), dem Vaudeville im Gavottenrhythmus im 3. Akt (S. 372 ff.), und dem Trinklied mit Refrain (S. 358 ff.), trotzdem dieses in seiner Melodik auch schon deutsche Liederzüge aufweist. Dem Geiste nach aber nähert sich namentlich die graziöse Contessina selbst ab und zu den Franzosen, wie z. B. gleich in ihrer ersten Cavatine, hinter deren Menuetthema (S. 50) bereits die Züge des Don Giovanni-Menuetts hervorlugen.

Ungleich stärker als der französische ist indessen der Wiener Geist am Werke. Der Anlehnung an den unverfälschten Wiener Volkston hat sich Gaßmann zwar enthalten, dagegen spielt in der Melodik der gefühlvollen Gesänge jenes Gemisch zwischen Opernarie und österreichischem Volkston eine große Rolle, das auch den späteren Wiener Liedern eigen ist. Hier finden sich denn auch, namentlich was die Auszierung mit chromatischen Durchgangs- und Wechselnoten betrifft, besonders viele Anklänge an Mozart (vgl. S. 254). Weit wichtiger aber ist die Behandlung des Orchesters. Schon die sorgfältig ausgeführten Mittelstimmen und die selbständigen Bläser gehen erheblich über den italienischen Durchschnitt hinaus. Die Instrumente sind in der Contessina zudem eigentlich fortwährend selbständig am Werke, man hat mitunter geradezu den Eindruck von Orchesterstücken mit leichtem deklamatorischem Überwurf. Selbstverständlich folgt auch Gaßmann häufig dem neapolitanischen Brauch, ganze Sätze im Orchester aus einem kurzen, fröhlichen Motiv herauszuspinnen, ja er tut in dieser Hinsicht mitunter entschieden zu viel oder besser gesagt, es fehlt ihm der bewegliche Geist der Italiener, der durch immer neue Bilder die Monotonie zu bannen weiß. So geht im 2. Allegro des ersten Finales (125 ff.), das die erregte Stimmung nach Pankrazios Werbung für seinen Sohn schildert, im Orchester volle achtzig Takte lang das Motiv

durch, ebenfalls ein Gebilde mehr Galuppischen als neapolitanischen Geistes. Die Absicht des Komponisten, die allgemeine Verwirrung drastisch zu schildern, ist deutlich, aber seine Phantasie wird mit dieser Aufgabe nicht fertig, sein Orchester hängt sich der Entwicklung wie ein Bleigewicht an und von dem munteren, überlegenen Gekicher der Italiener ist kaum ein Hauch zu verspüren. In anderen Fällen weiß er die Orchestersprache besser auszunützen, wie z. B. in Lindoros zweiter Arie (S. 164 ff.), auch fehlt es nicht an witzigen Randbemerkungen, z. B. wenn sich der unschlüssige Pankrazio mitten in einem sehr ernst gehaltenen Satz den Kopf kratzt (S. 179 f.) oder die geteilten Bratschen die Geberden der Gräfin ausdrücken (S. 201 ff.). Ganz auffallend ist endlich die sorgfältige Bezeichnung und mitunter höchst originelle Behandlung der Dynamik. Manche Stücke sind geradewegs auf den schroffen Wechsel von forte und piano hin angelegt, wie die 1. Arie des ehrenfesten, aber seiner Sache doch nicht ganz sicheren Pankrazio (S. 38 ff.), sehr witzig ist dabei, wenn er dem gräflichen Adel im forte seinen Kaufmannsstand anscheinend bescheiden im piano gegenüberstellt (S. 40 f.), um dann am Schluß zu höhnen: che val più fumo o denaro? Ebenso ist das gespreizte Wesen der jungen Gräfin in ihrer 1. Arie (S. 50 ff.) trefflich durch die zahlreichen überraschenden Umschläge der Dynamik gekennzeichnet, und in Gazzettas Arie über die Eitelkeit der Menschen kommt sogar auf S. 66 auf die Worte ma tutto alfine è maschera e tutto è vanità ein recht anspruchsvolles Crescendo vor, das aber schon nach zwei Takten in einem recht kleinlauten piano verpufft, als zerplatzte eine Seifenblase, von der nur ein paar klägliche Tröpfchen zur Erde fallen. Hier wirkt entschieden die deutsche Instrumentalmusik nach; die italienischen Buffonisten kennen keine derartig konsequent durchgeführten dynamischen Feinheiten.

Auf das Wiener Publikum berechnet ist aber auch die auffallend große Zahl der Ensembles innerhalb der Akte (außer den Finales): 6 Terzette und 2 Duette. Galuppi ist damit äußerst sparsam, und auch die Neapolitaner lassen erst

in späterer Zeit eine größere Zahl solcher Sätze zu. Nun sind freilich nicht alle Ensembles Gaßmanns wirklich dramatisch. Verschiedene davon sind rein musikalisch, d. h. sie spinnen dieselbe Melodie über verschiedene Personen hinweg und vereinigen zum Schluß alle zu homophonem oder kanonischem Gesang (vgl. II, 1). Andere dagegen wie z. B. das Terzett Nr. 24, wachsen wirklich aus dem Gange der Handlung heraus, haben wie die Finales mehrere kontrastierende Sätze und suchen in echt dramatischer Polyphonie die Charaktere der einzelnen Personen festzuhalten. Damit stehen wir vor den eigentlich dramatischen Qualitäten des Werkes.

Das ursprüngliche Goldonische Buch hat durch Coltellini eine Umarbeitung erfahren, die, wie der Herausgeber treffend bemerkt, nicht durchweg zugleich eine Verbesserung bedeutet. Immerhin baut sich auch jetzt noch die Handlung auf dem Widerspiel weniger scharf umrissener und gut geschauter Charaktere auf und nimmt einen klaren und flotten Verlauf, so daß sich der große Erfolg des Werkes seit seiner ersten Aufführung vor Friedrich d. Gr. in Mährisch-Neustadt 1770 wohl erklärt. Die auch kulturgeschichtlich wichtigste Änderung Coltellinis ist das Aufrücken des gerissenen Gazzetta von einer bloßen Episodenfigur zum eigentlichen spiritus rector der ganzen Intrige. Dieser Sohn des niederen Volkes wird damit die treibende Kraft des Werkes, wenn alle andern Stände, besonders der hier ganz besonders schlecht abschneidende Adel, versagen. Denn das Ganze ist eine der damals beliebten Ständeopern, wie der Figaro, und wie bei diesem fällt das hellste Licht auf die Vertreter der dii minorum gentium. In der Musik liegen die Dinge freilich anders. Da wirkt Gazzetta nicht sowohl durch eine eigene vertiefte Charakteristik als hauptsächlich durch die allerdings sehr flott durchgeführten Masken des Archivars, Bauern und Kavaliers, auch seine erste Arie Nr. 6 fesselt mehr durch äußere Malerei als durch wirkliche Charakteristik und ebensowenig kommt Vespina über den Buffoton des italienischen Kammerkätzchens hinaus. Den Schwerpunkt des Ganzen erblickt Gaßmann vielmehr in dem Gegensatz zwischen den beiden Adligen, Vater und Tochter und dem bürgerlichen Kaufmann Pancrazio. Dabei zeichnet er aber den Bacellone schon von Hause aus als Talmigrafen, als Bauern im Adelsgewand. So hahnebüchen plump und polternd, wie er zu Beginn seiner ersten Arie (S. 114 ff.), benimmt sich auch im höchsten Stadium des Selbstgefühls kein wirklicher Aristokrat[1]), erst im Mittelteil gelingt ihm die vornehme Pose besser. Diese scharfe Trennung der beiden Seiten seines Wesens, der wirklichen und der gespielten, die wir in Gaßmanns Dramatik noch öfter antreffen, gemahnt an die Art Glucks, den er ja besonders hochschätzte[2]), während z. B. Mozart beides zusammen zum Ausdruck gebracht hätte; ganz konsequent ist freilich Gaßmann, gleich allen kleineren Talenten, nicht gewesen. Bacellones zweite Arie (S. 200 ff.) trägt mit ihren abgehackten kurzen Motiven und Galuppischen Septimensprüngen (S. 205) gleichfalls ein recht ungräfliches Wesen zur Schau, während ihm in der dritten (S. 307 ff.) unmittelbar vor der Erfüllung seiner Wünsche, der Adelston besser gelingt — allerdings im Schmucke fremder Federn, denn sowohl der anapästische Festrhythmus als die durchgehende Schleiferfigur im Orchester wurde damals überall als längst erprobtes Gut empfunden.

Weit besser spielt die junge Komtesse die Rolle der Adligen. Schon in ihrer (bezeichnender Weise französisch angehauchten) ersten Kavatine beherrscht sie den vornehmen Gesellschaftston ausgezeichnet; daß sie daneben ein graziöser Racker ist, merkt man an den koketten Synkopen und der hier besonders scharf zugespitzten Dynamik. Auch in ihrer zweiten Arie (S 99 ff.) steht sie durchaus auf der Höhe der Situation. Sie sieht die Werbung des vermeintlichen Marquis Lindoro nicht ungern, möchte aber doch vorher noch seine Adelsdiplome sehen. So singt sie eine gefühlvolle Arie, die in jeder opera seria der damaligen Zeit stehen könnte; nur die starke Betonung des arrossir und die immer wieder, im Stile etwa Chr. Bachs, durch Wiederholung hinausgeschobenen Schlüsse erwecken einigen Verdacht. Dagegen führt der langsame Schlußteil eine deutliche Sprache, ein reizendes Rokokostück, mit dessen zahlreichen Mozartanklängen und kleinen Komplimenten sie sich in kokettem Gesellschaftston aus der Schlinge zieht. Auch hier werden somit die geheuchelte und die wahre Empfindung in zwei getrennten Sätzen ausgesprochen. Ganz eindeutig ist dagegen ihre dritte Arie (S. 212 ff.), die ihre Zukunftsträume schildert. Wirkliche Herzenstöne findet sie frei-

[1]) Darum wirkt auch Pancrazios Wiederholung dieses Satzes (365 ff.) besonders komisch.

[2]) Vgl. Donath-Haas S. 41.

lich erst in dem ausdrucksvollen Secco nach dem Sieg der Gegenpartei (S. 367).

Diese gibt sich von Anfang an durchaus wie sie ist. Pancrazio fehlt es in seiner ersten Arie keineswegs an Selbstgefühl, er tritt sehr bestimmt und würdevoll auf. Aber zugleich steckt ein Stück Hasenfuß in ihm, der ihn immer wieder am Erfolg zweifeln läßt. Schon im Ritornell folgt auf die pomphafte Entschlossenheit im Forte und Tutti regelmäßig ein kleinlautes Zusammenklappen im piano und so geht es weiter. Es ist zwar ein primitives Verfahren, zwei gegensätzliche Stimmungen zugleich auszudrücken, aber es wirkt an diesem Platze und sehr witzig ist, wie Pancrazio jetzt, wo er noch weit vom Schuß ist, sich mehr und mehr in die Kantabilität hineinsingt und schließlich sogar noch mit einer unbegleiteten Koloratur aufmarschiert (S. 47). Jene schwerblütige Ängstlichkeit beherrscht den ganzen ersten Teil seiner zweiten Arie samt dem vorhergehenden Accompagnato (S. 173 ff.): der entscheidende Schritt wird ihm doch erheblich saurer als den meisten seiner italienischen Kollegen, die es mit derartigem Trug nicht so schwer nehmen. Nur im Orchester treibt der Schalk mitunter sein Wesen; sehr drastisch ist der Unisonoabstieg am Schlusse, wenn Pancrazio ganz am Ende seiner Weisheit angelangt ist. Da erfolgt, abermals ganz unvermittelt, der Aufschwung zur Energie, der alle Bedenken zerstreut — wiederum werden beide Seiten des Charakters getrennt behandelt. Am wenigsten individuell ist der Liebhaber Lindoro weggekommen, er bleibt ganz in jenem bläßlichen, empfindsamen Wesen stecken, dessen sinnlich schöner melodischer Ausdruck (vgl. die Arie Nr. 13) den Mangel wirklichen Herzensreichtums nur schwach verdeckt.

So ist Gaßmann auch in seiner Charakteristik durchaus kein bloßer Nachbeter der Italiener, sondern strebt nach Abschattierung innerhalb der einzelnen Typen und zwar dadurch, daß er einen Charakter als eine Kreuzung verschiedener seelischer Triebkräfte darstellt. Das ist ein guter Schritt auf dem Wege zu Mozart, wenn das Ziel bei Gaßmanns weit primitiverer Art auch noch in weiter Ferne steht. Aber daß er seine Gestalten nach Möglichkeit zu individualisieren sucht, geht auch aus seinen Finales hervor und zwar namentlich da, wo er die beiden Parteien geschlossen gegeneinander führt. Die Gruppierung der Stimmen wächst hier wirklich aus den Charakteren heraus; dazu befähigt seine hoch entwickelte Satzkunst den Komponisten, besonders im zweiten Finale die dramatische Spannung andauernd zu steigern, man vgl. nur z. B. das Prügelmotiv, das im ersten Allegro (S. 265) gleichsam wie aus der Ferne drohend erscheint, um dann im zweiten (S. 282 ff.) unter Vorantritt des Bauern allmählich alles in seinen Bann zu ziehen. Dieses zweite Finale der Contessina ist eine Leistung, die sich auch neben den vollendeten Finales Mozarts mit Ehren sehen lassen kann.

Auch mit der Sinfonie hatte Gaßmann offenbar seine ganz besonderen Absichten. Auch sie enthält in ihrem ersten Allegro zwei einander fortwährend ablösende, scharfe Gegensätze. Da ist gleich zu Beginn der absichtlich etwas steif und ledern gehaltene Vordersatz strengen Stils, bei dem sich Gaßmann der Lehrzeit bei Padre Martini erinnert haben mag, und dann der Tuttinachsatz im modernen, festlichen Serenadenton[1]). Und dieser Gegensatz zieht sich durch das ganze Stück hindurch; seine Beziehung zu dem treibenden Gegensatz der ganzen Dichtung ist ganz offenkundig. Das Seitenthema ist nach Haydns Art ein Absenker des Hauptthemas. Die Reprise stellt, wie dies häufig bei den Ouvertüren der Pariser komischen Oper der Fall ist, die Themen um. Der italienisierende langsame Satz folgt dem Herkommen, ohne Ausblicke auf das Drama, auch der letzte Satz, ein anmutiges Rondo bietet nichts Außergewöhnliches, er leitet, freilich in ziemlich primitiver Weise, unmittelbar in die folgende introduzione über.

Für die Beliebtheit der Contessina spricht besonders die Tatsache, daß sie J. A. Hiller (und zwar nicht schlecht) übersetzt und als Singspiel mit gesprochenem Dialog bearbeitet hat. Der Herausgeber hat diese Übersetzung mit Recht seiner Ausgabe zugrunde gelegt, wie er auch den guten Gedanken gehabt hat, die Goldonische Grundlage in dem Abdruck des Textes kenntlich zu machen. Sehr dankenswert ist fernerhin die Beigabe einiger Schusterscher Arien auf dieselben Texte; sie lehren deutlich, wieviel enger Schuster sich den Italienern angeschlossen hat als Gaßmann. „Man sieht, daß die Wiener Meister, wie auf allen dramatischen Gebieten, so auch in der Buffooper ihre Selbständigkeit zu wahren und das fremde Gut in deutschem Sinne weiterzu-

[1]) Er kehrt wörtlich in Mozarts Serenata notturna in D dur (K.-V. 239) ebenfalls als Tuttinachsatz wieder.

bilden suchten. Die Einleitung enthält alles Wissenswerte über die äußere Geschichte des Werkes, die Bearbeitung des Textes und eine kurze dramatische Würdigung der Komposition.

Hermann Abert.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wien, Artaria & Co. (Leipzig, Breitkopf & Härtel). XXV. Jahrg., 1. Teil, 49. Bd. Franz Heinrich Biber, Missa Sti Henrici; Heinrich Schmeltzer, Missa nuptialis; Joh. Kaspar Kerll, Missa cujus toni. Missa à tre cori. Bearb. von Guido Adler. 17 ℳ.

XXV. Jahrg., 2. Teil, 50. Bd. Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. (Johann Gotthard Peyer, Ferdinand Ignaz Hinterleithner, Joh. Georg Weichenberger, Graf Logi, Wenzel Ludwig Freih. v. Radolt, Joh. Theodor Herold, Jacques de Saint Luc. Im Anhang: H. J. F. Biber, Georg Muffat, Graf Tallard, Rochus Berhandizki.) Bearb. von Adolf Koczirz. 15 ℳ.

Haydn, Joh. Michael. Ein Lob- und Danklied für Festfeiern jeder Art für gemischten Chor, Männerchor oder dreistimmigen Kinder- bzw. Frauenchor mit Pianoforte und Orgel (oder Harmoninm), sowie Schülerchor ad lib., oder mit Blasorchester. Bearb. von Otto Schmid-Dresden. Part. für Schülerorch. (zugleich Pianofortest.). gr. 8°. 1.20 ℳ. Gr.-Lichterfelde, Vieweg.

Kaiser Leopold I. Sig des Leydens Christi über die Sinnlichkeit. Ein Passions-Oratorium (1682) nach dem v. Wilh. Freih. v. Weckbecker ausgearb. Continuo, f. d. Konzertgebrauch bearb. u. hrsg. v. Viktor Keldorfer. Kl.-A. Warnsdorf 1918, Strache. 5.50 ℳ.

Meister, alte, der Gitarre. Eine Auswahl aus den Meisterwerken der alten Gitarrenmusik f. Gitarre allein, z. T. mit einer zweiten Gitarre u. Violine gesammelt, hrsg. u. mit einer Lebensbeschreibung und genauen Anweisungen versehen von Erwin Schwarz-Reiflingen. Band I. Ferdinand Carulli, Pankow, Köster. 3 ℳ.

Wagner, Richard. Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavier, herausgegeben von Emil Liepe. Edition Breitkopf 4668. 3 ℳ.

Wagner, Richard. Gralserzählung, ursprüngliche Fassung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partitur 4 ℳ.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1918/19. Nachtrag.

Berlin.

Technische Hochschule. Professor Biehle. Der Kirchenbau nach der Zweckmäßigkeit in liturgisch-konfessioneller und musikalisch-akustischer Beziehung, einschließlich Orgeleinbau (Winter, 2stündig, Mittwoch von 4—6 Uhr). Die Raumakustik und das Glockenwesen (Sommer, 2stündig, Mittwoch 4—6 Uhr).

Wien.

Prof. Hermann Graedener. Harmonielehre, 2stündig. — Kontrapunkt, 2stündig.
Lektor Hans Gal. Harmonielehre, 2stündig. — Der Basso Continuo, 2stündig.
Lektor Franz Pawlikowsky, Gesangslehre.
Lektor Hans Daubrawa, Chorgesang (als Kirchengesang), a) Gregorianischer Choral (Theorie und praktische Übungen); b) mehrstimmige Chorübungen.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Leipzig

Die Gründung der Ortsgruppe Leipzig erfolgte am 8. Februar 1918 unter Anteilnahme einer ansehnlichen Zahl von Herren, von denen die meisten bereits der ehemaligen Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft angehört hatten. Herr Prof. Dr. Schering, von dem der Aufruf ausgegangen war, berichtete zunächst über die Gründnng der Deutschen Musikgesellschaft und gab einen Überblick über die Aufgaben und die Gliederung derselben, wobei er namentlich auf die haltgebende Bedeutung der Ortsgruppen einging. Herr Geheimrat von Hase gab Kunde über den inneren Verlauf der Berliner Gründungssitzung, über den Plan der Zeitschriftpublikation und verbreitete sich des längeren über die Gründe, weshalb die Deutsche Musikgesellschaft wieder ihren eigentlichen Sitz im alten Musikzentrum Leipzig erhalten hat. Darnach eingeleitete Besprechung des Satzungsentwurfs wurde unter reger Beteiligung der Anwesenden durchgeführt. Zum Vorstand wurden gewählt: die Herren Prof. Dr. Schering (Vorsitzender), Hofrat Linnemann (Schatzmeister), Dr. G. Kaiser (Schriftführer). Des ferneren wurde beschlossen, den Beginn der Ortsgruppentätigkeit an den Anfang des Wintersemesters zu verlegen. — Durch das bald darauf erfolgte Ableben des Herrn Dr. Kaiser, dessen Andenken die junge Ortsgruppe durch Niederlegen eines Kranzes auf dem Grabe des Dresdener Friedhofes bei der Beerdigung ehrte, war das Amt des Schriftführers, noch ehe es in Wirksamkeit trat, alsbald verwaist.

Die erste Versammlung der Mitglieder fand am 28. Oktober im kleinen Saale des Kgl. Konservatoriums der Musik statt. Nach einer Begrüßung der Anwesenden durch den Vorsitzenden und kurzen geschäftlichen Mitteilungen wurde an Stelle Dr. Kaisers der Unterzeichnete zum Schriftführer gewählt. Herr Prof. Dr. Schering ergriff darauf das Wort zu einem Vortrage über „Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts“ (im Anschluß an das 1915 erschienene Buch Hugo Goldschmidts), in dem er die ästhetischen Hauptströmungen im 18. Jahrhundert charakterisierte und eine Reihe von wichtigen Ergänzungen zur Darstellung Goldschmidts vorbrachte. Da der Vortrag in anderer Gestalt demnächst in der „Zeitschrift“ erscheinen wird, erübrigt sich hier ein näheres Eingehen darauf. Eine kurze, angeregte Aussprache beschloß den Abend. Stefan Krehl.

Kleine Mitteilungen.

Am 9. Oktober starb an der Grippe in Kreuzlingen im Thurgau Dr. Georg Eisenring, Musiklehrer am thurgauischen Seminar und Leiter des Männerchors und katholischen Kirchenchors in Kreuzlingen. Geboren am 14. Oktober 1886 in Henau (St. Gallen), erhielt er seine Erziehung in Einsiedeln am Gymnasium und vollendete seine musikwissenschaftlichen Studien in Freiburg (Schweiz) und München; er hat sich durch eine Reihe tüchtiger Arbeiten bekannt gemacht: „Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1560“ (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, herausgegeben von Peter Wagner, Heft 7; Düsseldorf 1913); „Kurze Einführung in die Musikgeschichte“, Zürich 1915; „Der Gesangunterricht in der Volksschule. Ein methodisches Handbüchlein für werdende und fertige Lehrer und Erzieher“, Zürich 1916. Ein warmherziger Nachruf auf den zu früh Gestorbenen ist in der Schweizerischen Musikzeitung vom 2. November 1918 (Nr. 23) zu lesen.

In London ist C. Hubert H. Parry, der Direktor des Royal College of Music, im Alter von 70 Jahren (geb. 27. Februar 1848) gestorben. Neben einer umfänglichen Tätigkeit als Komponist hat er sich auch durch eine Reihe musikwissenschaftlicher Arbeiten hervorgetan, deren wichtigste „The music of the seventeenth century“ (The Oxford history of music, vol. III, Oxford 1902) ist. Er war ehemals Vorstandsmitglied der Landessektion Großbritannien und Irland der Internationalen Musikgesellschaft.

Kiel. Der Professor der Musikwissenschaft und Universitäts-Musikdirektor Dr. Fritz Stein (Jena), der als Nachfolger Regers in Meiningen ausersehen war und zurzeit im Felde einen Soldatenchor leitet, hat den Ruf als Organist an der Nikolaikirche angenommen. Seine Ernennung zum Universitäts-Musikdirektor dortselbst steht bevor.

Der akademische Musikdirektor Prof. Dr. Fritz Volbach in Tübingen wurde zum a. ord. Professors in Münster i. W. ernannt.

Zum Universitätsmusikdirektor an der Universität Jena wurde Musikdirektor Rudolf Volkmann von Glogau in Schlesien ernannt. Gleichzeitig wurde ihm das Amt eines Hauptorganisten an der protestantischen Stadtkirche zu St. Michael übertragen; er wird auch die Leitung der Akademischen Konzerte übernehmen.

In Augsburg ist am 14. Oktober d. J. der Direktor der dortigen Musikschule, Prof. Wilhelm Weber im Alter von 59 Jahren gestorben. Als Leiter des Augsburger Oratorienvereins hat er sich sowohl durch seine Aufführungen der klassischen und altklassischen Chorwerke, wie durch sein Eintreten für moderne Meister, vor allem für Enrico Bossi, bekannt gemacht. An diese Tätigkeit knüpfen auch seine Schriften an: „Beethovens Missa solennis" (2. Aufl. 1903) und Händels Oratorien, übersetzt und bearbeitet von Friedrich Chrysander, „Israel in Ägypten" (1898), „Messias" (1900), „Saul" (1902).

Vom 1. November 1918 an beginnt der Zentralausschuß der Mozartgemeinde in Salzburg mit der Herausgabe einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift: „Mozarteums-Mitteilungen", die in periodischen Heften mit einem Jahresumfang von 24 Bogen erscheinen, und Aufsätze aus dem Gebiet der Musikforschung, Mitteilungen des Mozarteums, Anzeigen und Besprechungen enthalten soll. „Für die musikwissenschaftlichen Beiträge sind die reichen und zum großen Teil unveröffentlichten Schätze des Mozarteum-Archives in den Dienst gestellt".

Das Erscheinen einer polnischen Musikzeitung „Gazeta Muzyczna", einer Halbmonatsschrift, steht bevor. Ihr Leiter ist Prof. Stanisław Niewiadomski, der Verlag G. Seyfarth in Lemberg. Der Prospekt nennt eine große Zahl von Mitarbeitern, unter ihnen H. Opiński, Z. Jachimecki, B. Scharlitt, Wanda Landowska, T. Schultz u. a.

Eine Ausgabe von Adam Reners Werken ist von Dr. Th. W. Werner in München zu erwarten.

In Nr. 36 der „Allgemeinen Musik Zeitung" hat Prof. Dr. Eugen Schmitz einen beachtenswerten Artikel über „Musikwissenschaft im Lehrplan der Technischen Hochschulen" veröffentlicht. Er erhebt darin die Forderung, der Musikwissenschaft, insbesondere der Musikgeschichte, ihren festen Platz im Lehrplan auch dieser Hochschulgattung zu geben; eine Forderung, die von 1898 bis 1913 nur in Darmstadt erfüllt war, und zur Zeit lediglich in Dresden erfüllt ist. Mit Recht begründet Schmitz diese Forderung aus dem Wesen der heutigen Technischen Hochschule, die keine Fachschule mehr ist, sondern eine der Universität gleichgestellte Anstalt zur wissenschaftlichen Vertiefung der technischen Berufe; ferner aus dem Wesen der Musikgeschichte, die zu einem unumgänglichen Bestandteil der allgemeinen Bildung geworden ist. Besonders für Hochschulstädte, die keine Universität besitzen, wie Stuttgart, Hannover, Karlsruhe, ist die Errichtung musikwissenschaftlicher Lehrstühle ein dringendes Bedürfnis. Man wird Schmitz auch darin beistimmen müssen, wenn er die Aufgabe des Inhabers eines solchen Lehrstuhles weniger in der Heranziehung eines streng fachmännischen Nachwuchses, als in der Popularisierung des Stoffes im Sinne der Allgemeinbildung sieht, ohne daß ihm jedoch die Möglichkeit, musikwissenschaftliche Spezialvorlesungen zu halten, z. B. über Akustik, benommen wäre.

In Nr. 42 der „Allgemeinen Musik-Zeitung" vom 18. Oktober 1918 kommt Dr. Adolf Aber in seinen „Betrachtungen über die musikalische Übergangswirtschaft" u. a. auch auf die Frage zu sprechen, wie sich die Musikwissenschaft beim Wiedereintritt des Friedens verhalten soll. Nach einem kurzen Rückblick auf die Auflösung der Internationalen Musikgesellschaft, nach einigen, nicht ganz zutreffenden Bemerkungen über die Wiederaufnahme der musikwissenschaftlichen Arbeit in Deutschland (Aber wirft offenbar die „Zeitschrift für Musikwissenschaft" und das „Archiv für Musikwissenschaft" in einen Topf), nach Aufwerfung der Frage, ob und wie im feindlichen Ausland während des Kriegs musikwissenschaftlich gearbeitet worden ist (wir sind darüber doch

einigermaßen unterrichtet: sowohl über eine, wenn auch kleine Reihe von Neuerscheinungen auf dem Büchermarkte, wie über die Tätigkeit einiger Musikzeitschriften) führt Aber aus:

„Die Frage der internationalen Arbeit nach dem Kriege läßt sich dahin präzisieren, daß für ein gedeihliches Zusammenarbeiten einmal die Universitäten den beiderseitigen Studierenden wieder geöffnet werden müssen, dann zweitens die Benutzung der Bibliotheken und Archive bedingungslos freigegeben wird. In den großen Bibliotheken von London und Paris, in den Kloster- und Konservatoriumsarchiven Italiens wartet noch ein Haufen Arbeit seiner Erledigung. Es ist kaum anzunehmen, daß sie ohne deutsche Mitwirkung bewältigt werden kann. Wir wollen daran auch sehr gern teilnehmen, wenn uns nicht der Aufenthalt im Auslande durch persönliche Schikanen oder wirtschaftliche Übervorteilung verleidet wird. Auch hier wäre also, um Reibungen zu vermeiden, ein geregelter Austausch von Studenten und Gelehrten am besten. Dieser könnte vielleicht so vor sich gehen, daß wir, da bei uns der musikwissenschaftliche Lehrbetrieb an den großen Universitäten (Berlin, München, Leipzig, Breslau, Halle) fortgeschrittener ist, eine größere Anzahl Studenten Aufnahme findet, während von uns mehr Gelehrte zur Durcharbeitung der fremden Bibliotheken zugelassen werden. Sollten die ausländischen Gelehrten aber nicht gewillt sein, auch auf diesem Gebiet Frieden zu machen, nun so brauchen wir ihnen auch keineswegs etwa nachzulaufen. Unsere deutschen Archive bieten noch Arbeit in schweren Mengen. Wir werden uns dann eben zunächst die vorzunehmen haben."

So einfach, wie Aber sich die Sache denkt, ist sie nun allerdings leider nicht. Ich möchte nur auf den letzten Punkt eingehen und den so außerordentlich häufigen Fall setzen, daß man auf in ausländischen Bibliotheken oder Archiven befindliches Material einfach nicht verzichten **kann**. Es ist einer meiner langgehegten Gedanken, daß die deutsche Musikforschung durch die Schaffung musikwissenschaftlicher Außenposten in Paris, in London und vor allem in Italien, in Bologna, Neapel und Rom, sich die Befriedigung ihrer Wünsche möglichst sichern sollte. Frankreich ist uns durch die Angliederung musikwissenschaftlicher Veröffentlichungen an die „Bibliothèque de l'Institut Français de Florence" auch hierin zuvorgekommen; wie erfreulich und wie nützlich wäre es gewesen, wenn schon seit langen Jahren etwa unter den Schützlingen des Kgl. Preußischen Historischen Instituts in Rom sich ein tüchtiger Vertreter der deutschen Musikwissenschaft befunden hätte, der neben eigener wissenschaftlicher Arbeit die Aufgabe gehabt hätte, auch weitgehende Wünsche der heimischen Fachgenossen zu erfüllen. Jeder Kenner, zumal Italiens, weiß, daß sich dem „prattico" Gewordenen Quellen erschließen und Pforten auftun, an die der nur gelegentlich reisende Gelehrte lange oder ganz vergeblich anklopft. Für solche, im einen Sinne eben nicht sehr, im anderen wieder hochbeneidenswerte Posten die richtigen Persönlichkeiten zu finden, sie wirtschaftlich zu sichern, wäre eine der dankenswertesten und allerdings schwierigsten Aufgaben unserer Forschungs-Organisation, die zu lösen aber den deutschen und österreichischen Denkmäler-Kommissionen, dem Fürstlichen Institut in Bückeburg und der Deutschen Musikgesellschaft im Verein vielleicht doch gelingen dürfte. A. E.

Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Leipzig: Musikverlagsbericht 1917. Nach Gruppen geordnet. Derselbe, Alphabetisch geordnet. — Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig. Nr. 123. Juni 1918. S. 5065—5096.

(Enthält u. a. die erste Ankündigung des Erscheinens der Zeitschrift für Musikwissenschaft und des Archivs der Musikwissenschaft, einen Lebensabriß [mit Bild] des verstorbenen Gustav Schreck, von B. F. Richter, Ankündigungen neuer Bände der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.)

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Prospekt, veröffentlicht anläßlich der Herausgabe des dreißigsten Bandes. München 1918. Druck von Dr. C. Wolf & Sohn. 86 Seiten. 8⁰.

(Der wertvolle Prospekt wurde von Frl. Dr. B. A. Wallner zusammengestellt und von ihr auch mit einer gediegenen Einführung versehen.)

Karl W. Hiersemann, Leipzig: Katalog 458. Autographen, Urkunden, Handschriften, Stammbücher.

(Unter den Musikautographen interessieren das Finale von Beethovens Trio für Streichinstrumente Op. 3, und drei Skizzen von Studien im strengen Stil von Mozart; Unterschriften und Briefe liegen vor von Bach, Beethoven, Henselt, Mozart und Chopin. Außerdem wird die Altstimme des 1. Buches der vierstimmigen Messen von Christ. Morales angeboten, der handschriftlich drei andere Messen, darunter die Missa Pascalis Lassos, angefügt sind.)

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin: Katalog 197. Musiktheorie, Musikästhetik und Philosophie, Psychologie und Physiologie der Musik, Musikpädagogik, Instrumentation, Musik-Lexika, Akustik, Notenschrift und Notendruck, Polemik, Urheberrecht, Organisation und soziale Fragen des Musikwesens nebst einer Anzahl von Werken über den Kunstgesang. — Katalog 198. Autographen. (Abteilung II: Musikerautographen, Nachtrag zu Katalog 190). — Katalog 199. Musikgeschichte und Musikerbiographien. (Nachtrag zu den Katalogen 186 und 182). — Katalog 200. Seltenheiten aus allen Gebieten der Musikliteratur. — Katalog 202. Instrumentalmusik mit Ausschluß der Kammermusik. 1. Teil: A—F.

List und Francke, Leipzig. Antiquarisches Verzeichnis Nr. 470, Nachtrag zum Katalog Nr. 466. Aus dem Besitze des Herrn Hans Becker in Leipzig u. a. 29 Seiten.

Musikverlag und Musikleben. Nachrichten von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig, Juni 1918, Nr. 11. 24 Seiten. (Enthält u. a. ein Geleitwort Arthur Seidls zur Einführung der Fortsetzung der von Richard Strauß begründeten Sammlung „Die Musik".)

*

Dem Novemberheft wurde von der Verlagshandlung C. F. Kahnt, Leipzig (Nürnbergerstraße 27) eine Ankündigung Kahnts Musik-Lehr-Bücher (1. Klavier, 2. Violine, 3. Gesang, 4. Harmonielehre, 5. Musikwissenschaft, 6. Verschiedenes) beigelegt, die im Heft selbst nicht mehr erwähnt werden konnte. Das wird durch diesen Hinweis auf die Beilage nachgeholt.

Ein Werbeheftchen für „Hugo Wolf-Bücher" vom Buchverlage Breitkopf & Härtel in Leipzig liegt diesem Hefte der Zeitschrift bei. Es enthält Mitteilungen über Hugo Wolfs Familienbriefe, die Briefe an die Freunde Emil Kauffmann, Hugo Faißt, Oskar Grohe, über seine gesammelten musikalischen Kritiken und ferner über die Aufsätze über ihn, Lebensbeschreibungen usw.

Dezember	Inhalt	1918

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes Heft | 1. Jahrgang | Januar 1919

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Ein neuaufgefundener Papyrus mit griechischen Noten

Die Sitzungsberichte der Königlich preußischen Akademie der Wissenschaften von 1918 enthalten in der 36. Nummer einen griechischen Papyrus mit Noten, welcher von Professor von Wilamowitz-Möllendorff am 27. Juni vorgelegt und von Professor Dr. W. Schubart am 25. Juli 1918 veröffentlicht worden ist. Auf der Rückseite einer lateinischen Militärurkunde steht in großer, sorgfältiger Schrift ein griechischer Text mit Notenzeichen. Da die cohors Augusta Lusitanorum, wie Schubart näher ausführt, i. J. 156 n. Chr. in der Thebaïs stand und die lateinische Urkunde aus dieser Zeit stammt, kann der griechische Text der Rückseite in derselben Gegend geschrieben worden sein und zwar etwa Ende des zweiten, oder Anfang des dritten Jahrhunderts n. Chr. Damals stand die griechische Musik, namentlich in Ägypten, noch vollständig in Blüte. Auch ist es nicht ausgeschlossen, daß die zu betrachtenden Musikstücke viel früher komponiert worden sind.

Der erhaltene griechische Text, dem rechts oben ein kleines Stück fehlt, enthält nach Schubart „nicht ein vollständiges Gedicht mit Noten, sondern Anfänge oder Abschnitte aus drei verschiedenen Stücken", die für einen instruktiven Zweck aus einer Sammlung ausgeschrieben worden sein können. Das erste der drei, nach Schubart durch die Bezeichnung *αλ* (*ἄλλο*) voneinander getrennten Stücke enthält textlich durchweg lange Silben mit dorischen Formen[1]), während die beiden anderen Beispiele aus Daktylen und Choriamben bestehen. Es kam also vielleicht darauf an, zu zeigen, wie in der damaligen Zeit diese verschiedenen Dichtungsgattungen musikalisch behandelt worden sind und welche Zeichen man benutzte, um die betreffenden rhythmischen Werte behufs richtiger Ausführung deutlich auszudrücken. Ich bin bei meinen Untersuchungen zu folgenden Resultaten gelangt.

Im spondäischen Gesange liegt die Länge rhythmisch zugrunde und braucht als solche musikalisch-metrisch nicht ausgedrückt zu werden, da sie textlich nur ungeteilt auftritt. Steht nun über einem solchen langen Vokal eine Note, so wird dieselbe nur so lange ausgehalten, als es die Natur der betreffenden Silbe erfordert. Einer langen Silbe entspricht also ein Notenbuchstabe ohne jede andere Bezeichnung. Soll nun aber ein solcher Vokal länger ausgehalten werden, so muß ein Zeichen

---

[1]) wie die unter Terpanders Namen überlieferten Verse

Ζεῦ πάντων ἄρχα, πάντων ἀγήτωρ	Zeus, Uranfang, mächt'ger Schirmherr Aller,
Ζεῦ σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.	Zeus, dir weih' ich dies mein Erstlingsloblied.

hinzutreten, und zwar wird dann in der Notation dieses Papyrusfragmentes der liegende Strich (–) angewendet, um die Doppellänge zu bezeichnen und außerdem ein unserer Fermate oder dem alten Zirkumflex ähnliches Zeichen (⌒) benutzt, um eine Dehnung bzw. ein Hinüberziehen in den nächsten Takt oder in die nächste Tongruppe zu veranschaulichen. Sollen aber zwei Noten auf eine Silbe gesungen werden, so sind die beiden eng aneinander geschriebenen Buchstaben unterhalb durch einen Bogen verbunden und meist auch oberhalb mit einem Längenzeichen, dem horizontalen Striche versehen, der dann andeutet, daß sich die beiden Noten in eine Länge zu teilen haben. Der unterhalb befindliche Bogen hat in diesem Falle dieselbe Bedeutung, wie der Achtelbalken in unserer modernen Musik. An zwei Stellen sind sogar drei Noten mit dem Bogen unterhalb versehen worden, was nichts anderes als eine Triole bedeuten kann.

Es wurde demnach der spondäische Gesang nicht in fortlaufenden Vierteln (Längen) ausgeführt, sondern er erschien — wenigstens in der damaligen Zeit — öfters mit Achteln und sogar Triolenachteln durchsetzt.

Die betonte Silbe des Spondäus wird meist mit einem Iktuspunkt oberhalb des Vokals versehen, welche Taktbezeichnung dann absolut nötig wird, wenn das obige Dehnungszeichen auftritt, oder wenn Taktwechsel nötig wird. In letzterem Falle trägt die erste Silbe des neuen Taktes einen dickeren Punkt, als die übrigen, welche mit leichteren, die einzelnen Schläge markierenden Punkten versehen sind. Zwei Punkte übereinander (Doppelpunkte) bedeuten immer zwei Schläge (Haupt- und Nebenschlag), wenn der Vokal auch mehr Notenzeichen trägt. Die vereinzelt vorkommenden schrägen Doppelpunkte ohne Text und ohne Noten sollen wohl den Bläser veranlassen, zwei volle Schläge auszuzählen, bevor er von neuem wieder einzusetzen hat. Von anderen, seit Roßbach-Westphal in der griechischen Metrik üblichen Pausenzeichen habe ich keine Spur gefunden. Wohl aber kann das Dehnungszeichen mit Punkt am Ende eines Wortes oder Satzteiles als Pausenzeichen angesehen werden und bedeutet dann, daß der Sänger einen Schlag innezuhalten hat. Der erste der drei Gesänge weist drei solcher Stellen auf und zwar in der fünften Zeile nach *τα*, in der neunten Zeile nach *βαν* und am Schluß. In allen drei Fällen setzen wir im Texte ein starkes Interpunktionszeichen, das Semikolon oder den Punkt.

In dem zweiten Beispiel des Papyrus ist der Punkt zu einem anderen Zwecke verwendet worden. Er sieht aber zarter aus, als der dicke Iktuspunkt und bedeutet hier die Kürze des Daktylus. Die beiden ersten Zeilen sind rein daktylisch; die beiden übrigen choriambisch, so daß also der $^2/_4$-Takt mit dem $^3/_4$-Takte abwechselt, ähnlich wie in dem einzeiligen dritten Beispiele.

Außer diesen Beispielen mit Text und Musik sind nun noch reine Instrumentalstücke (*ψιλὰ κρούματα*) wiedergegeben, die auf den ersten Blick weiter keinen Zweck zu haben scheinen, als darzutun, welche Zeichen anzuwenden und zu beobachten sind, wenn spondäisch und daktylisch richtig geblasen werden soll. Die Bezeichnungen sind dieselben, wie in den Vokalstücken. Infolgedessen kann man diese in Instrumentalnotenzeichen gehaltenen Zeilen stückweise zu den oberhalb befindlichen Gesängen hinzufügen, indem man sie als Vor-, Zwischen- oder Nachspiele verwertet. Von einer eigentlichen, fortlaufenden Begleitung in unserem Sinne kann wohl kaum die Rede sein, obschon die Instrumentalstücke in derselben Tonart stehen, wie der jedesmalige Gesang.

Diese den Vokal- und Instrumentalstücken gemeinsame Tonart ist im ersten Beispiel die hyperionische Klangregion mit lydischem Charakter, unserem D dur vergleichbar. Die Tonreihe ist: d e fis g a (b) h $\overline{\text{cis}}$ $\overline{\text{d}}$. In dem entsprechenden In-

strumentalstück ist unterhalb noch der Ton cis und oberhalb der Ton $\bar{e}$ angefügt. Auch ist in der Mitte ein erhöhtes g bemerkbar. Gerade dieser Ton macht den Papyrusfund zu einem außerordentlich interessanten, weil aus ihm hervorgeht, daß die von Friedrich Bellermann geahnte Zeichenverwandtschaft in Wirklichkeit in Gebrauch war. Diese mit einem chromatischen Strich, dem Erhöhungszeichen versehene Note ist, analog der sonstigen Art der Instrumentalnotenschrift, aus dem unterhalb befindlichen lydischen Grundzeichen hervorgegangen.

Während in dem ersten Stücke dieser Ton gis nur sporadisch und zwar als Wechselnote auftritt, erscheint er im zweiten Musikbeispiele als tonleitereigen und verweist daher dasselbe in die ionische Klangregion mit Mollcharakter. Die Tonreihe ist hier: fis gis a $\overline{\text{cis}}$ $\bar{e}$, aber alles eine Oktave höher, da jedes Tonzeichen mit einem seitlichen, schräg in die Höhe gehenden Striche versehen ist. Hier soll offenbar eine Frauenstimme in Aktion treten. Es ist von dem erfolgten Selbstmorde des Aias die Rede. Die ausführende Person kann demnach Tekmessa sein, die an der Leiche des Gatten in Klagen ausbricht. Weiteres ist nicht zu ergründen, da das Bruchstück schnell abbricht. In dem nachfolgenden Instrumentalbeispiel sind u. a. auch Synkopen erkennbar, die durch das Dehnungszeichen (⌒) veranschaulicht werden.

Das nach Schubarts Ansicht dritte, nur Singnoten enthaltende kurze Bruchstückchen steht in der hypoäolischen Tonart mit Mollcharakter und weist nur die Töne dis fis gis a $\overline{\text{cis}}$ auf, von denen es zweifelhaft ist, ob sie in der natürlichen, oder in der höheren Oktavlage gesungen werden sollen. Auf die letztere scheint nach Schubarts Vermutung der nach αλ[1]) angebrachte, in die Höhe gehende Strich (/) hinzudeuten. Aus dem Texte ist nicht zu ersehen, ob ein Mann oder eine Frau zu singen hat.

Ich bin nach eingehender Prüfung zu der Überzeugung gelangt, daß diese Zeile zum vorhergehenden Texte gehört und daß der Komponist bzw. Kopist sie nur deshalb nachträglich gebracht hat, weil der Gesang hier in eine neue Tonart übertritt und die Instrumentalmelodie tonartlich nicht unterbrochen werden sollte. Das der Schlußzeile vorgesetzte Alpha soll offenbar die Zusammengehörigkeit der mit demselben Tone endigenden vorletzten Gesangszeile andeuten, so daß sich αιμα unmittelbar an ποθουμενος anzuschließen hat.

Das erste der genannten Fragmente weist textlich wie musikalisch eine gewisse Abrundung auf und dürfte deshalb zur Bearbeitung für praktische Zwecke nicht ungeeignet sein. Ich habe daher zunächst versucht, im Texte das fehlende durch Worte mit lediglich langen Silben zu ergänzen und bin zu der Überzeugung gekommen, daß nur sehr geringe Hinzutaten erforderlich sind, um das Ganze verständlich zu machen. Wir sehen hier einen kurzen Hymnus auf Apollo, der auf Delos von der verfolgten Leto geboren ward, die Gesänge der Musen anstimmt und mit Lorbeer bekränzt die Schmach der Mutter sühnt. Dies ist der ungefähre Inhalt des Bruchstückes, das die Namen Delos, Xanthos (sonst Kynthos), Ismenos (sonst Inōpos), Paean (Beiname des Apollo), Leto und Zeus aufweist.

[1]) Ich erblicke hier nur ein Alpha mit Oktavstrich ($\overline{\text{cis}}$).

Der griechische Text wird zu Anfang gelautet haben:

Παιαν ω παιαν νω-
τον Δαλου τερπει τρα-
χων και δειναι Ξανθου
παγαι τ' Ισμηνου
ακτα.

Die erste Silbe von *νῶτον* (Ebene) wird auf dem rechts oben abgebrochenen Stück des Papyrus gestanden haben; ebenso die erste Silbe von *τράχων* (rauhe Gegend). Auf der zweiten Zeile ist *τον* zu sehen und auf der dritten *χων* mit einem nicht ganz vollständigen Chi.

Auf der vierten Zeile steht am Anfang eine etwas unleserliche Silbe, die *δων* oder *δαν* lauten kann. Dieselbe steht sehr störend zwischen *δειναι Ξανθου παγαι* und ist schwer zu erklären, da, wie Schubart richtig bemerkt, für ein längeres Wort zur Ergänzung kein Platz mehr da ist. Hier mache ich eine aus den Noten und aus einem besonderen Zeichen sich ergebende Konjektur.

Am Anfang dieser vierten Zeile steht nämlich vor einer Vokalnotenreihe ein sehr merkwürdiges Beta, und ebenso findet man am Ende der 7. Zeile ein solches isoliertes Zeichen, das weder zum Texte, noch zu den Musiknoten zu gehören, sondern ein Merkzeichen, eine sogenannte „Fahne" zu sein scheint. Ich gehe von diesem auffallend steif gemalten Beta nach dem korrespondierenden Beta zurück und finde am Anfang der vierten Zeile die Silbe *δαν* mit derselben nur etwas verlängerten Notenreihe wie bei *πυρ* am Schlusse der 7. Zeile. Offenbar hat sich der Kopist hier in der Zeile geirrt. Er wird die Silbe *δαν* beim Abschreiben zu früh gebracht haben und verweist, um Platz zu sparen, durch das Merkzeichen Beta (*Βλεπε* = Vide) auf die oben versehentlich an unpassender Stelle gebrachte Silbe zurück. Die zu *πυρ* gesuchte Ergänzungssilbe steht am Anfang der 4. Zeile, wo eine Akkusativform mit Ny in den Sinn gar nicht hineinpassen will, die aber am Ende der siebenten Zeile mit *πυρ* zusammen ein zu *λωβαν* gehöriges Adjektivum ergibt (*πυρδαην*, dorisch *πυρδαν λωβαν*, die brennende Schmach)). So sind durch dieses nachträglich hingemalte Merkzeichen zwei Fragen auf einmal gelöst. Erstens tritt zwischen *δειναι* und *παγαι* kein störendes Wort und zweitens braucht für *πυρ* keine Ergänzungssilbe (Schubart hält das Beta für den ersten Buchstaben einer solchen) gesucht zu werden.

Der ganze Text dieses Lobliedes auf Apollo lautet nun mit meinen (in Klammer gesetzten) Ergänzungen:

Παιὰν ὦ παιὰν
[νῶ]τον Δάλου τέρπει τ[ρά]χων
καὶ δεῖναι Ξάνθου παγαί
τ' Ἰσμηνοῦ [ἀκ[1])]τά.
Παιᾶνος Μουσᾶν κράνας
ὕμνων ἐξάρξας φωνάν,
ὃς πυρδᾶν χαίταις στέψας
Λατοῦς ματρὸς λώβαν.
Κληδὼν ἃς τῶ Ζεὺς
δαδουχεῖ γᾶν τῶ γᾶς
ἐν βώλοις ξυντεί[2])[νων].

[1]) Die Silbe *ακ* ist von mir in eine durchaus unleserliche Stelle eingesetzt.

[2]) Schubart hat hier *ποι*. Ich glaube statt Omikron ein Epsilon zu erblicken und füge die Silbe *νων* hinzu, um einen Abschluß zu erlangen.

In deutscher Übersetzung mit genauer Anpassung an den Rhythmus des Urtextes und der Musik:

> Päan, o Päan!
> Delis Flur ziert des Xanthos
> Rauher Fels mit mächt'gen Quellen
> Und der klare Ismenosfluß.
>
> Musensang und Hymnenton
> Ward von dir hier angestimmt,
> Der du das Haupt mit Lorbeer schmücktest
> Sühnend Letos, der Mutter, Schmach.
>
> Von ihr geht die Sage, daß Zeus
> Deshalb durchleuchtet die Erde
> In dem Weltall eifrig nach ihr suchend.

Bezüglich der zu diesem Texte gehörenden Vokalnoten ist der Umschrift Schubarts zuzustimmen. Nur kann ich bei *φωναν* ein Theta, das den Ton b bedeuten würde, nicht entdecken. Ein Phi (d) halte ich für wahrscheinlicher. Durch die außer den Noten über bezw. unter den Silben stehenden Punkte werden die einzelnen Schläge markiert. Doppelpunkte, also zwei Schläge, sind zu finden bei *δεῖναι* auf der ersten Silbe, ebenso bei *βώλοις*. Starke Iktuspunkte sind zu sehen bei den Wörtern *παιανος*, *Μουσαν* und *βώλοις*, bei den beiden letzteren unterhalb der ersten Silbe.

Das Hymnusfragment nimmt 12 Zeilen des Originals ein. Die drei nächsten, mit Instrumentalnoten ausgefüllten Zeilen nehmen sich bei Übertragung in unsere Notenschrift mit Angabe der Tonhöhen folgendermaßen aus:

Zeile 13. 3/4 ... [1] ... 4/4
e d cis d g e d a gis a a h e d e

Zeile 14. 3/4 ... 2/4
H H e d g e g a g fis a h cis a

Zeile 15. 3/4 ... [2] ... [3] ... [1] (Doppelpunkte)
e e dis e h cis a d h a d a gis a

Diese drei Instrumentalzeilen habe ich in der bei Breitkopf und Härtel im Druck befindlichen Ausgabe praktisch so verwertet, daß ich die erste als Vor- und Nachspiel, die beiden anderen als Zwischenspiele benutze. Bestimmte Merkmale bezüglich des Einsatzes sind in diesem Stücke nicht zu entdecken.

---

[1] Hier steht das von Fr. Bellermann geahnte, aus dem einen halben Ton tiefer stehenden Pi durch chromatischen Erhöhungsstrich gebildete Zeichen (ᒣ = g, ᒣ mit Strich = gis).

[2] In den Tabellen des Alypius steht auf dieser Tonhöhe ein aus dem vorhergehenden instrumentalen Zeta durch Differenzierung entstandenes, einem Hemidelta (hier Delta) ähnliches Zeichen.

[3] Hier hat der Papyrus eine Lücke, in der ein Instrumentalzeta (d) gestanden haben kann. (Näheres über diese Zeichen und deren Tonhöhenannahme in meinem „System der altgriechischen Instrumentalnotenschrift", Leipzig, Th. Weichert.)

Das zweite Musikstück, welches mit der 16. Zeile beginnt, enthält Daktylen, Anapäste und Choriamben. Die erste daktylische Zeile lautet:

αυτὸφὸ νω χἐρὶ|και |φασγὰνὸν

Die Kürzen des Daktylus sind durch leichte Punkte, das verlängerte και im dritten Takte durch das zirkumflexartige, oben erwähnte Dehnungszeichen veranschaulicht. — Der Rhythmus ist hier durch den Text gegeben. Nach den überlieferten Noten lauten die vier Gesangszeilen:

Zeile 16. 2/4 a a fis gis gis fis a fis gis a
αὐτοφο|νῳ χερι | και |φασγανον |

Zeile 17. 2/4 cis a a a fis gis fis a a gis | gis a e e
τελα | μωνια | δα το σον | Αι — | — αν ε |

Zeile 18. 3/4 gis gis a fis fis cis c h fis gis a
δι' Ο δυσσεα τον α λιτρον δ π |

a gis fis a gis gis fis e cis
Zeile 19. 3/4 ἑλκεσιν ὁ πο|θου — μενος |

Die Anapäste der zweiten Zeile weisen bei Αιας eine sehr bedeutende Verlängerung auf, die durch zwei Musiknoten und das mit einer dritten Note verbundene Dehnungszeichen ausgedrückt wird. Es muß hier ein ganzer Takt hinzugezählt werden, und deshalb sind drei die Schläge markierenden Punkte beigefügt. Also nicht: Αἰαν mit einem Iktuspunkt, sondern Αι ·αν mit drei Punkten, welche die Taktverlängerung deutlich vor Augen führen. Die Zeilen 3 und 4, choriambischer Natur, müssen im Dreivierteltakt gelesen werden:

δι Ο|δυσσεα τον ἀ|λιτρον ὁ ζη[1]) |
ἑλκεσιν ὁ πο|θου — μενος

Mit den wenigen von mir hinzugesetzten Ergänzungssilben lautet der Text folgendermaßen:

Αὐτοφόνῳ χερὶ καὶ
φάσγανον ὦ Τελαμωνι ἀδα
τὸ σὸν Αἶαν ἔχων
δι' Οδυσσέα τὸν ἀλιτρὸν ὅπλων
ἕλκεσιν ὁ ποθούμενος
αἷμα κατὰ χθονὸς ἀποχεύῃ.

In deutscher Übersetzung, die sich dem Metrum genau anpaßt:

Weh! Mit dem eigenen Schwert
Gabst du dir selber den Tod,
Telamonier, trauter Gemahl!
Weil Odysseus erhielt die Waffen Achills,
Flüchtest du dich im Zorne zum Hades
Mit klaffender Todeswunde!

[1]) Nach Schubart. Ich ergänze hier ὅπλων, von ποθούμενος abhängig: „von Sehnsucht nach den Waffen bewältigt". Der zweite Takt von Zeile 19 hat eine Doppellänge (zwei Noten ohne Bogen), ähnlich wie der erste Takt der angehängten Schlußzeile:

αἱ ⌢ μα κατ|α χθονος απο|[χεύῃ.]

Wenn man statt „trauter Gemahl" die Worte „tapferer Held" setzt, kann der Gesang vom Chore (ganz gleich ob von Männern oder Frauen) wiederholt werden, worauf das unmittelbar vor dem Anfange im Originale stehende X (χορος) hinzudeuten scheint. Dasselbe Buchstabenzeichen glaube ich am Ende der ersten Instrumentalzeile zu erblicken, wo also der Gesang einzusetzen hätte.

Die diesem zweiten Stücke beigefügten Instrumentalsätze sind der Hauptsache nach spondäisch und daktylisch gehalten. Das Dehnungszeichen bedeutet hier durchweg, daß die vorhergehende Note einen Schlag länger ausgehalten werden soll, jedoch wird es nur dann angewendet, wenn eine Note in den nächsten Takt hinübergezogen werden soll, so daß sie die Schläge 2 und 1 erhält. Innerhalb ein und desselben Taktes wird die Doppellänge mit dem liegenden Strich (-) bezeichnet, und wenn das Zeichen ⌒ daneben steht, wird sie dann zu einer dreizeitigen (— ⌒ mit 1 2 3).

Die erste Instrumentalzeile wird das Vorspiel zu dem Gesange (Zeile 16—19) gewesen sein.

Zeile 20. Instrumental:

cis e cis e d cis a d h a g h a
4/4 … | 3/4 …

(Folgt Gesang von Zeile 16 an bis zum zweiten Takte der 17. Zeile ohne Aulos.)

Von der Silbe δα an, die mit dem Merkzeichen B versehen ist, zählt der Bläser nach Vorschrift zwei Schläge (Doppelpunkte im Original) und setzt dann mitten im Gesange ein. Nach fünf Tönen pausiert er wieder zwei Schläge (Doppelpunkte) und führt dann seine Melodie bis zum Ende der Zeile ohne Unterbrechung fort.

Zeile 21. 4/4 … 2/4 … 3/4 … 4/4 … 3/4 …
h cis a e fis e d[1] gis d e cis h cis a

Nach Beendigung der vokalen Zeilen 17, 18 und 19, sowie der in einer verwandten neuen Tonart gehaltenen Schlußzeile des Originals führt das instrumentale Nachspiel in die frühere Tonart zurück.

Zeile 22. 3/4
e fis e d cis d cis h cis d e

Zeile 23. αἱ - μα κατ[2] | ἀ χϑο νὸς ἀ - πο
(Enharmonik)
dis es dis gis fis dis es cis a
3/4

Hier bricht das letzte Beispiel der hochinteressanten Darstellung antiker Notation ab, obgleich zu weiterer Fortführung noch Platz vorhanden gewesen wäre. Dieselbe wird aber nicht nötig gewesen sein, weil der Gesang (eine Ergänzung wie χεύη vorausgesetzt) einen gewissen Abschluß gefunden hatte.

---

[1] Den Verlängerungspunkt habe ich deshalb gesetzt, weil im Originale die betreffende Note einen Punkt neben sich hat, also noch einen zweiten Schlag bekommen soll, wodurch die folgende Note desselben Taktes verkürzt wird.

[2] Der Bogen unterhalb der Silben μα und κα (im Original) bedeutet, daß diese beiden Silben auf einen Schlag, also als Kürzen (Achtel) gesungen werden sollen.

Bei Vereinigung dieser Zeile mit der letzten des vorigen Stückes (Z. 19) muß der Ton dis, dem das griechische Tonzeichen T entspricht, um eine Oktave erhöht werden und das enharmonische es ganz unberücksichtigt bleiben, wenn man diese enharmonische Nüance nicht durch Bebung ausdrücken will. In den Notentabellen des Alypius hat der um eine Oktave erhöhte Ton dis ein anderes Zeichen. Wenn der Autor in Wirklichkeit das kleine dis einer Männerstimme gemeint hätte, so würde er nicht am Ende derselben Zeile das Alpha (cis) mit einem Oktaverhöhungsstrich versehen haben. Es ist also höchst wahrscheinlich, daß sämtliche Noten dieser Zeile in der höheren Oktavlage gesungen werden sollten, wie auch Schubart annimmt und wie aus dem hohen cis hervorgeht, das vor Beginn dieser Schlußzeile steht.

Wenn man nun diese Gesangs-Schlußzeile in den unmittelbar vorhergehenden Gesang mit einbezieht, so erhält man wieder ein in sich abgeschlossenes Musikstück, in dem Gesang mit Spiel reizvoll abwechselt. Die betreffenden Einsätze bei Zwischen- und Zusammenspiel sind in diesem zweiten Stück auf dem Papyrus angegeben.

Das Gesamtergebnis ist, daß wir es hier mit zwei auf dem Papyrus notierten Gesängen mit den dazu gehörenden Instrumentalstimmen zu tun haben, die auf künstlerischen Wert Anspruch machen und einen Begriff von der eigenartigen Kompositionstechnik der Alten geben.

Neben der Singstimme ging, wie hier zum ersten Male in der Musikgeschichte durch griechische Noten und Zeichen klar erwiesen wird, die Instrumentalstimme (Aulos) selbständig einher, so daß sie mit dieser nicht nur in Vor-, Zwischen- und Nachspiel, sondern auch in kontrapunktischem Zusammenspiel duettierte. Man nannte dies *παραφωνεῖν*. Die Kithara ertönte dabei unterstützend, je nachdem es der damalige Kitharist für nötig und nach seiner musikalischen Erziehung für richtig hielt.

In unserer Zeit kommt man ohne Grundbaß und Akkorde nicht mehr aus, wenn man diese überlieferten Weisen nicht nur für die Gelehrten, sondern auch für das Publikum nutzbar machen will. Deshalb habe ich eine Harfenstimme (Piano) hinzugefügt, mich dabei aber auf das Nötigste beschränkt, um den besonderen Reiz des Duettierens zwischen Singstimme und Blasinstrument (am besten Englisch Horn) ungehindert hervortreten zu lassen. Die beiden Gesänge „Päan" und „Tekmessa an der Leiche ihres Gatten Aias" erscheinen demnächst bei Breitkopf und Härtel im Druck.

Rostock. Albert Thierfelder.

Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen

1. Allgemeines.

Die Frage nach der musikalischen Rhythmik der deutschen Volkslieder des 14.—16. Jahrhunderts ist noch längst nicht geklärt. F. M. Böhme[1]) geht ihr ebenso aus dem Wege wie R. Eitner[2]); auch R. v. Liliencron[3]) nimmt keine Stellung zu ihr, und die einschlägigen Ausführungen von H. Rietsch[4]) erregen in mancher Beziehung

[1]) „Altdeutsches Liederbuch", 1876 (Neudruck 1913).

[2]) „Das deutsche Lied des 15. u. 16. Jahrh.", 1876 u. 1880; „Das alte deutsche mehrstimmige Lied und seine Meister", 1894 (Monatshefte f. Musikgeschichte).

[3]) „Deutsches Leben im Volkslied um 1530", Kürschners Nat.-Lit. 1884.

[4]) „Die deutsche Liedweise", 1904.

meinen Widerspruch, so daß sie recht eigentlich die nachstehende Studie veranlaßt haben, ohne daß ich die bedeutenden Werte des betreffenden Buches verkennen möchte.

Die Schwierigkeiten liegen einmal in der großen Verschiedenheit der stilistischen Wurzeln, denn das Hebigkeitsprinzip des Minnesangs und die Orchestik der Tanzmusik haben ebenso auf das Volkslied Einfluß genommen wie die immanente Jambik des silbenzählenden Meistergesangs und die Mensuralistik der hohen Kontrapunktkunst. Hinzukommt die ebenfalls recht ungleichartige, teilweise an sich wieder strittige Überlieferung der Weisen in Buchstaben-, Choral-, Scheinmensural- und echter Mensuralnotation, als Monodie, polyphoner Cantus firmus, Quodlibetfragment, Instrumentalbearbeitung, mit nachgestelltem, nur andeutungsweise untergelegtem oder parodiertem Text. Jeder Fortschritt unserer Erkenntnis auf diesem Gebiete käme nicht nur der Folkloristik zugute, sondern würde auch unsere Vorstellungen über die wichtige Technik der alten Tenorverarbeitung läutern und für die gegenwärtigen Streitfragen über die Isometrie und Polymetrie des evangelischen Chorals von Bedeutung sein[1]). Da eine ausführliche Darlegung des vielseitigen Gegenstandes sich zu einem umfänglichen Buch auswachsen müßte, seien hier nur die Hauptrichtlinien gegeben — vielleicht regen sie zu weiteren Forschungen an.

Wie Makro- und Mikrokosmos sich in allen Erscheinungen gegenseitig bedingen und ergänzen, so auch auf dem Gebiete der musikalischen Rhythmik. Rhythmus ist die geordnete Folge von Gegensätzen. Der Gegensatz besteht im Wechsel von Schwerpunkten mit leichteren Partien, die Ordnung kann eine mehrfache sein: sie wird entweder, vom festen Gesamtorganismus als Gegebenem ausgehend, induktiv zu geringeren Bestandteilen hinabschreiten und ihnen dessen Gesetz aufzwingen — da haben wir das makrokosmische Hebigkeitsprinzip. Oder sie wird die Einzelsilbe zum elementaren Ausgangspunkt nehmen, jede zweite oder dritte als die stärker betonte zum Schwerpunkt niedrigsten Grades erklären und sich so deduktiv zu höheren Bindungen von zunächst wandelbarer Gestalt emporarbeiten — das wäre das isometrische Baugesetz.

Die Vierhebigkeit der Zeile ist das Urphänomen der germanischen Rhythmik; Zwei- und Achthebigkeit sind ihre gelegentlichen Abwandlungen; die gelegentliche, wenn auch seltene Sechshebigkeit bei den deutschen Minnesingern ist stets als $2+4$, $4+2$, $8-2$, nie als $3+3$ zu denken. Die den Slaven gemäßere Dreihebigkeit (sowie ihre Verbindung mit dem Zweiheber zur Fünfhebigkeit) kommt bei uns nur höchst selten vor. Für nachstehendes Liedchen im ritmo di tre battute aus Pater Werlins handschriftlicher Sammlung von 1646 (Böhme Nr. 304a) wäre sogar kroatischer Ursprung leicht denkbar:

1 2 3 1 2 Ima IIda 1 2
Un- ser magd kan auß der ma- ßen ko- chen wol, sei gsot- ten o- der
auch das al- ler- be- ste, was man es- sen sol.

3 1 2 3 1 2 3 1
bra- ten, ist al- les wol ge- ra- ten, taugt wol für die Cra- ba- ten.

Sobald der Vorrat an Silben größer oder kleiner ist, als daß er das feststehende Gerüst der viertaktigen Periode gerade bespannte, müssen diese zusammengedrängt oder

[1]) Über letztere Auswirkung des Themas vgl. meinen Aufsatz „Seb. Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit", Bachjahrbuch 1917.

gedehnt werden, d. h. es entsteht echte Polymetrie. (Von der unechten, bloß agogischen, später.) Als Beispiel polymetrischer Dehnung diene ein Tanzlied Neitharts („Die Schlittenfahrt", v. d. Hagen, Minnesinger IV Nr. 106):

I II III IV I II III IV

Kint, be : rei : tet iuch der slit : ten ûf daz îs.
Man:ger grüe-nen lin : den stênt ir tol : den grîs.

Polymetrische Verkürzung dagegen zeigt ein Reigenlied Wizlavs[1]) („Wolup ir stolten helde", Jenaer Liederhandschrift) im Abgesang:

mit den vo : ge : lin uwern nûwen suozen sanc mit dem mei:en und den vogelin

sco : net u : wern lip durch rei : ne, wer : de, suo : ze wip.

Unter der Herrschaft des Hebigkeitsprinzips wird sich also Silbenisometrie nur als ein günstiger Sonderfall ergeben, nämlich wenn gerade die deckende Anzahl Silben vorhanden ist. Soll aber im Gegensatz zu den bisherigen, überwiegend orchestisch rhythmisierten Beispielen (Tanzverwendung!) bei zu geringer Silbenzahl die Hebigkeit ohne polymetrische Dehnungen durchgeführt werden (in der gesungenen Spruchdichtung will der Verständlichkeit zuliebe die natürliche Wortrhythmik möglichst erhalten bleiben!), so muß vom Pausenwesen reichlicher Gebrauch gemacht werden, wie in folgendem Bruchstück Walthers v. d. Vogelweide[2]) (Münstersche Fragmente):

Wie solt ich den ge : min : nen, der mir û : ble tuot? mir___

muoz der ie : mer lie : ber sîn, der mir ist guot. ver : gib mir an : ders

mî : ne schulde, ich wil noch haben den muot. [3])

---

[1]) Saran und Bernoulli haben über der Silben: und Notenvermehrung anscheinend nicht bemerkt, daß hierdurch stets das gleiche Melodieglied in ganz reizender Weise variiert und gesteigert wird.

[2]) R. Molitors gregorianisierende Übertragungen (Sammelb. d. JMG XII 475 ff.) halte ich für unannehmbar.

[3]) In genialer Weise hat Schubert oft gezeigt, wie sich das musikalische Urphänomen der Vierhebigkeit auch andershebigen Texten gegenüber durchsetzen muß und in welch vielfältiger Weise das geschehen kann. So ist z. B. das 15. Lied der „Schönen Müllerin" in jambischen Senaren ge:

Eine Sonderstellung nimmt die Notkersche Sequenz ein, deren letzte, rhythmisch immer noch wesensverwandte Ausläufer auch noch auf das Volkslied der frühneuhochdeutschen Zeit eingewirkt haben (z. B. Heinrich Laufenbergs Mariensequenz „Wilkom

---

dichtet. Schuberts überraschende Fülle der Lösungen bedeutet zugleich eine völlige Germanisierung dieses an sich undeutschen Versmaßes:

F. Schuberts Hebungen: I II III IV ‖ I II III IV ‖
W. Müllers Jamben: ⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 –
Wohin so schnell, so kraus und wild, mein lieber Bach?

I II III IV ‖ I II III IV
⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 –
Eilst du voll Zorn dem frechen Bruder Jäger nach?

I II III IV ‖ I II III IV ‖ I II [III IV =]
⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 –
Kehr um, kehr um, und schilt erst deine Mül-le-rin

I II III IV ‖ I II III IV ‖ I II [III IV =]
⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 –
für ih-ren leich-ten, lo-sen, klei-nen Flat-ter-sinn.

I II III IV ‖ I II III IV ‖
[Kehr um, kehr um, kehr um.]

I II III IV ‖ I II III IV ‖
⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 –
Sahst du sie gestern abend nicht am To-re stehn?

I II III IV ‖ I II III IV ‖ I II III
⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 –
Mit lan-gem Hal-se nach der großen Stra-ße sehn?

IV ‖ I II III IV ‖ I II III
‖: ⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 –
Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach Haus,

IV ‖ I II III IV ‖ I II III
⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 – :‖
da steckt kein sittsam Kind den Kopf zum Fenster 'naus.

IV ‖ I II III IV ‖ I II
‖: ⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – :‖ ⌣ 5 – ⌣ 6 –
Geh, Bächlein, hin und sag ihr das, :‖ doch sag ihr nicht,

III IV ‖ I II III IV ‖ I II III IV ‖ I II III
⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 –
hörst du, kein Wort, von meinem trau-ri-gen Gesicht!

IV ‖ I II III IV I II III IV ‖ I II III
⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 –
Sag ihr: er schnitzt bei mir sich eine Pfeif' aus Rohr

IV ‖ I II III IV ‖ I II III IV ‖
⌣ 1 – ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 –
und bläst den Kin-dern schöne Tänz und Lie-der vor,

I II III IV ‖
[sag ihr, sag ihr:]

I II III IV ‖ I II III IV ‖
[⌣ 1 –] ⌣ 2 – ⌣ 3 – ⌣ 4 – ⌣ 5 – ⌣ 6 –
Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif' aus Rohr,

lobes werde"): es handelt sich um silbengezählte, in den Parallelstellen wechselnd betonte Prosa (erst bei Notkers Nachfolgern mit Endreim), die unter dem Zwange musikalischer Vierhebigkeit polymetrische Verkürzungen bzw. Verlängerungen der Einzelsilben erfährt. Die Akzentverschiebungen werden hier aber nicht nach Art des Volksliedes durch Spaltung und Zusammenziehung von Noten im Hebigkeitsschema untergebracht, um die Melodie in den Hauptzügen bestehen zu lassen, sondern es tritt, weil Silbe und Note untrennbar zusammengehören, eine bis zu Sequenzverdeutschungen des beginnenden 16. Jahrhunderts nachweisbare Verschiebung der Noten gegen die Hebungen, also eine merkwürdige Art melodischer Variation, ein. Man vergleiche ein dreizehnsilbiges Melodieglied aus Notkers Sequenz „Frigdola" (unrhythmisiert im Notenanhang von Schubigers Sängerschule von St. Gallen):

Erstes Mal: e - jus dei - tas ne - quaquam qui - vit la - te - re

Zweites Mal: cae - cos o - cu - los cla - ro lu - mi - ne ve - sti - vit.

Riemann hat nun auch die Meistersinger unter diesem Gesichtspunkte lesen wollen, d. h. die Melodie nach den wechselnden Wortbetonungen wechselnd rhythmisiert — meines Erachtens jedoch nicht mit Glück. Ich stelle mich vielmehr auf den Standpunkt von A. Kühn[1]), daß ein jambisch-isometrisches Schema zugrunde liegt, also statt des makrokosmischen Hebigkeitsgesetzes der mikrokosmische Gedanke regiert. Während Kühn dies mehr aus textlichen Gesichtspunkten fordert, halte ich mich an die musikalische Entstehungsgeschichte der Meistersingermelodien: es handelt sich (z. B. in der Colmarer Handschrift[2]) überwiegend um Weisen aus der Spätzeit der minnesingerlichen Spruchdichtung, in denen Hebigkeit und Silbenvorrat sich fast stets entsprachen, so daß die Isometrie zum unveräußerlichen Besitztum der Melodien wurde und es auch blieb, als ihnen die Meistersinger ihre (wie Puschmann[3]) sagt) „unskandierten" Verse unterlegten. Diese Texte sind silbengezählte, endreimende Prosa und laufen neben der immanenten musikalischen Jambik der Singstimme einigermaßen zusammenhanglos nebenher, unvermögend, das gesunde Eigenleben der alten „Töne" zu zerstören. Als Beispiel gebe ich den „kurzen Ton" Regenbogens mit Puschmanns Textunterlegung:

I II III IV ||

[sag ihr, sag ihr:]

I II III IV || I II III IV || I II [III IV =]

1 2 3 4 5 6

Er bläst den Kindern schöne Tänz und Lie - der vor,

I II III IV || I II III IV || I II III IV ||

[sag ihr's, sag ihr's, sag ihr's!]

1) „Rhythmik und Melodik Michel Behaims", 1907, sowie das Referat im Basler Kongreßbericht der IMG.

2) Ausgabe von P. Runge.

3) G. Münzer, „Das Singebuch des Adam Puschman", 1906, Anhang.

Blume — fine.

1. Je-sus Sirach der tut uns le-ren 2. an dem si-ben-den Ca-pi-tel,
3. wie wir sol-len e-ren vnd ne-ren 4. al-hie vn-sre El-te-ren schnell
6. die sie vns er-zei-gen zu e-ren, 7. hebt an und spricht zu vns gar fein.

5. von we-gen der wol-tat ge-mein, Da capo al fine.

Trägt man dieses Lied so kräftig akzentuiert vor, wie es die Minnesinger vordem sicher getan, so ergeben sich für unser germanisches Ohr im Text böse Härten, während dem Romanen diese Spannung zwischen Hebigkeit und Wortakzent geläufig ist[1]). Die Meistersinger suchten den Konflikt durch „schwebende Deklamation" möglichst zu mildern, es ist verbürgt, daß sie alle Silben gleich laut und langsam vortrugen. Aber das ist eben die unheilbare Schwäche dieser Kunst: statt unserer hochwertigen Gliederung des rhythmischen Organismus in verschiedenste Rangstufen erreicht sie ein sozusagen mongolisches Nebeneinander einzelner Silben — d. h. letzten Endes den einschläfernden 1/4-Takt!

Wie das Gesetz der 2^x Hebungen auch in zunächst scheinbar komplizierteren Bildungen sein schlichtendes Wesen treibt, sei an dem Beispiel des Reichstagslieds von Paul Speratus (1530) gezeigt. Die Melodie lautet nach einem fliegenden Blatt aus Georg Rhaws Offizin (Liliencron, „Deutsches Leben im Volkslied um 1530" Nr. 1):

Es ist der reichstag für und nichts be-schlos-sen! was wil sich hin-furt ma-chen doch?
der weg und rech-te tür ist ganz ver-las-sen, so g'hört ja viel___ zur sa-chen noch,

die man wil fa-hen an, und rüst sich ye-der man, got walt's und ste uns

bei! so sei wyr un-er-schro-cken. Der teu-fel wil sie lo-cken; al-so get

gots ge-richt und ur-tel frei und hat wol ei-ner g'schlagen dreimal drei. [Die Triolenzeichen sind von mir ergänzt – darüber später mehr.]

Das ergibt (zweimalige Binnenreime sind, da zäsurlos, für die Zeilenbildung unerheblich) einen vierzeiligen Stollen von je zwei immanent achthebigen, zweizeiligen

[1]) Gewiß hat Kühn Recht, wenn er in der Tat romanischen Einfluß annimmt; setzte sich doch gleichzeitig auch ein Hauptformgesetz französischer Liedkunst immer stärker bei uns durch: gleiches oder verwandtes Melodieglied für gleichreimende Zeilen. Vgl. die sorgfältigen Schemata von Rietsch zur Mondseer Liederhandschrift und von Runge zu Hugo v. Montfort. Daher schon äußerlich das völlig verschiedene Bild etwa einer Neithartschen (hebig-polymetrischen) und einer Wolkensteinschen (jambisch-isometrischen) Melodie.

Baren; der siebenzeilige Abgesang hat zwei immanente Achtsilber, drei reale Vierheber und zwei sichtbare Achtheber. Es entsteht mithin folgendes Schema:

I II IIIa IV V VIb VII VIII
Es ist der reichstag für und nichts beschlossen! [‿ ‿ ‿]
I II III IV V VI VII VIIIc
was wil sich hin: furt ma:chen doch?

(Bar)

I II IIIa IV V VIb VII VIII
der weg und rechte tür ist ganz verlassen [‿ | ‿ ‿]
I II III IV V VI VII VIIIc
so g'hört ja viel__ zur sa: chen noch,

(Bar) (Stollen)

I II III IV V VId VII VIII
die man wil sa : hen an__ [‿ | ‿ ‿]
I II III IV V VId VII VIII
und rüst sich ye : der man__ [‿ | ‿ ‿]
I II III IVe
got walt's und ste uns bei!__
Ie II III IVf
so sei wyr unerschrocken.
I II III IVf
Der teufel wil sie lo : cken;
I II III IV V VI VII VIIIe
al : so get gots gericht und ur : tel frei__
I II III IV V VI VII VIIIe
und hat wol einer g'schlagen dreimal drei.

(Abgesang)

Hiernach kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, in welcher Weise die in den alten Volksliedrucken meist nur andeutenden Pausen an den Zeilenenden genau auszuschreiben wären, um die immanenten vier bzw. acht Hebungen in Erscheinung treten zu lassen.

Gehen wir nun aber vom Mikrokosmus aus, so schließen sich an eine betonte Silbe als Kristallisationskern ein oder mehrere Vor- bzw. Nachsilben — das „Motiv" entsteht wie aus Atomen ein Molekül. Folgen sich mehrere solche Motive in einigermaßen vergleichbaren Abständen der Schwerpunkte, so entsteht die Vorstellung des Taktes. Damit ergibt sich das einzelne Motiv nachträglich als Glied eines höheren Organismus: als „Taktmotiv". Wohlgemerkt ist dabei die Gleichheit aller Takte (beim Hebigkeitsprinzip quasi der Archimedische Punkt, von dem alles weitere abhängt!) nicht primäre Forderung, sondern erst ein günstiger Sonderfall. Bedenkt man, daß allein schon im

C-Takt Motive mit ein-, zwei- und dreizeitigem Auftakt oder mit Volltakt möglich sind, deren jedes wieder männlich oder weiblich schließen kann, so ergibt sich im Volkslied, das sie alle in buntem Wechsel aneinanderzuketten liebt, häufig der Fall, daß zwar als niedrigste Ordnung die Idee des C-Taktes herrscht, trotzdem aber nicht C-Takt notiert werden kann. (Selbstverständlich handelt es sich für uns darum, den Taktstrich als Hauptakzentzeichen, nicht wie die alten Mensuralisten als bloßes Rechenzeichen zu setzen.) Als Beleg diene das Zechlied „Der Tummler" (Böhme Nr. 321 nach einer Niederschrift um 1560):

Frisch auf gut gsell, las um - her gan! Tu - mel dich, gut wein - lein! Das glas sol

nit lang stil - le stan, tu - mel dich, tu - mel dich usw.

Wechseln hier die 4/4-Taktmotive 2 3 4 | 1, | 1 2 3 (4) und 4 | 1 2 3, so kommt oft eine Unregelmäßigkeit (vom engen Standpunkt der Gleichtaktigkeit) dadurch zustande, daß sich vor den einzelnen Taktschwerpunkten crescendierende Auftaktnoten von besonders ungleicher Anzahl ansetzen; z. B. zeigt ein Lied Michel Behaims nacheinander 3-, 5- und 7zeitigen Auftakt.

Ich Mi - chel Behm von Sulzbach bei Weinsper - ge, Got - tes Ge - nad ist mir be - schehn.

Bei mehr als dreizeitigem Auftakt bildet sich bereits als nächsthöhere Ordnung die Unterscheidung leichter und schwerer Takte (hier durch punktierte Taktstriche angedeutet). Die Pausen stellen jedoch noch keine vollwertigen Taktteile dar, sondern nur erst ziemlich irrationale Einschnitte zur Motivabgrenzung. Daß die Unterscheidung von Taktmotiven nicht erst eine Zutat moderner Theorie ist, sondern in alter Zeit bereits unbewußt empfunden und eingehalten wurde, läßt sich an einem schlagenden Beispiel beweisen, dem bekannten Lindenschmidtston.

Vereinfacht man die agogischen Triolierungen in der Fassung der Souterliedekens („Het voer een knaepken over ryn", Böhme Nr. 376), so lautet die Melodie:

Es ist nit lang, daß es ge - schach, daß man den Lindenschmidt reiten sach auf ei - nem ho - hen

ros - se. Er reit den Reinstrom auf und ab, hat sein gar wol ge - nossen, ja ge - nos - sen.

Die andere Hauptfassung (Joh. Otts Sammlung 1534 Nr. 15 zu „Komt her zu mir, spricht Gottes Sohn", Böhme Nr. 375) wandelt die heute wieder allgemein in dem Choral „Verzage nicht, du Häuflein klein" zu Ehren gekommene Isometrie

nicht triolisch ab, sondern indem sie jede taktmotivische Zäsur zur Fermate vertieft und diese in festem Maß ausschreibt; so entsteht ein scheinbarer Tripeltakt; ich setze die zugrunde liegende Viervierteltaktmotivik darüber:

Was wölln wir singn und he-ben an? das best das wir ge-ler-net han, ein ne-wes lied
zu sin-gen. Wir singn von ei-nem e-del-man, der heißt Schmidt von der Lin - - den.

Kommen durch Aneinanderkettung gleichartiger Taktmotive regelmäßige Taktbildungen zustande, so brauchen diese nicht stets auf den C-Takt hinauszulaufen; jambisch beginnende, vierzeitige Auftaktmotive führen zum echten $^3/_4$-Takt, z. B. (Choral Ein feste Burg):

mit Ernst ers jetzt meint, groß Macht und viel List usw.

Und jambisch beginnende, fünfzeitige Auftaktmotive, deren Schwerpunkten keine Pause folgt, ziehen $^3/_2$-Takt nach sich, wie der stets mißverstandene, mit Taktwechsel notierte „Wilhelmus von Nassauen“:

Wil-hel-mus van Nas-sou-we ben ick van duit-schen bloet,
dem va-der-land ghe-trou-we blijf ick tot in den doet usw.

Der Takt erweist sich also vom Standpunkt des kleinweltlichen Aufbaues als nicht notwendiges, sondern nur zufällig zustandekommendes Produkt der Motivfolgen, deren Perlenkettchen sich Stich für Stich auf dem Canevasrahmen zu immer reicheren Stickereien, schließlich zum Liedorganismus zusammenschließen.

Wenn also H. Rietsch sich den geschichtlichen Verlauf so vorstellt, als sei zuerst eine taktlose Epoche und danach erst eine gleichtaktige des deutschen Liedes anzunehmen, so kann ich nicht beistimmen. Ideell laufen beide Prinzipien als notwendige Ergänzungen dauernd nebeneinander her, real stellt sich sogar umgekehrt die althochdeutsche und mittelhochdeutsche Zeit (weil dem Hebigkeitsgesetz allein untertan) als die strengtaktige dar, und erst das 14. Jahrhundert (ungefähr!) bringt den Umschwung zur wechseltaktigen Epoche. Daß diese auch heute noch nicht vorüber ist, sondern sich oft nur hinter fälschlich uniformen Taktschreibungen verbirgt, zeigt z. B. H. Riemanns scharfsinnig analysierende „Phrasierungsausgabe“ der Schubertschen Lieder.

Soviel war nötig, um uns über die Grundbegriffe der Volksliedrhythmik zu verständigen. Der scheinbare Umweg hat uns aber schon weit ins Thema selbst hineingeführt.

2. Isometrische Volksweisen.

Der Grundsatz gleicher Silbendauer findet sich in einer großen Anzahl mensurierter Volksliedaufzeichnungen durchgeführt[1]). Wenn bei sogenanntem „weiblichen" Endreim die betonte Silbe doppelte Dauer erhält, so darf auch das noch als isometrisch gelten, denn es handelt sich dann in Wahrheit um „männlichen" Schluß nach ausgefallener Senkung; z. B. ein Liedtenor in Otts Liederbuch von 1535:

Ein meid=lein zu dem brun=nen ging und das war feu=ber=li=chen,
be=geg=net ihm ein jun=ge=ling, der grüßt sie züch=tig=li=chen.

Sie setzt ir krüg=lein ne=ben sich und fragt in, wer er wä=re? er küßts auf

i=ren ro=ten mund: „ir seid mir nit un=mä=re, tret he=re, tret he=re".

Auch wo die Jamben (wie in der antiken Metrik) durchgehend im Tripelrhythmus mensuriert stehen, indem der Hebung zwei Schläge, der Senkung nur ein Schlag zukommen, darf man noch nicht von Polymetrie sprechen, da hier noch kein grundsätzlicher Widerspruch zwischen geradem und ungeradem Takt besteht. Ob man singt

6/8
in dul-ci ju-bi-lo, sin=get und seid froh

oder ¢
in dul-ci ju-bi-lo, sin=get und seid froh

— es ist noch kein eigentlicher Taktwechsel, höchstens einmal eine „wiegende", das andere Mal eine „marschierende" Isometrie.

Des weiteren rechnet zur Isometrie jene besonders im 15. Jahrhundert beliebte andeutende Mensur, die bei übrigens gleichen Silbenlängen (Brevis) der Auftaktnote nur den halben Wert (Semibrevis) zuerkennt. Das war nichts als ein Lesezeichen („diese Zeile beginnt jambisch!") und war nötig, da bei dieser romanisch auch gegen den Wortakzent skandierenden Betonungsart sonst oft keine Hilfe blieb als vom Reimschwerpunkt rückwärts zu rechnen. Man vergleiche diese Art der Zeilenbeginnschreibung, wie sie später in die strenge Mensur der Figuralmusik übernommen wurde, z. B. bei dem bekannten Choraltenor (Joh. Walther, Geistl. Gesang Büchlein 1524):

jamb. troch. jamb.
Ge=lo=bet seist du Je=sus Christ, daß du Mensch ge=bo=ren bist, von ei=ner Jungfrau...

Ebenfalls nur andeutende Mensur stellt die Durchführung halber Silbenwerte für sämtliche Senkungen dar, ohne daß Tripelrhythmus gefordert wäre, wie Parallel=

[1]) Böhme Nr. 71, 73, 88, 164, 337, 395, 403, 413, 419, 451, 467, 472, 474, 518 u. a.

bald da = hin, ich wünsch meim bu = len ein ste-ten sinn, da-zu ein frö = lich gmü = te.

Das geht freilich schon über die Isometrie hinaus — diesem Verfahren, jambischen Auftakt zu Volltakt mit nachfolgendem Tripelrhythmus zu verschieben, verdanken wir soviele $^{3}/_{4}$-Takt-Choräle der Pietistenzeit[1]).

Der Stüblein-Weise ist ein ganz anders gebauter, lateinischer Fastentext flüchtig unterlegt. Nur als Hypothese sei die entsprechende Melodie aus der deutschen Fassung entwickelt, weil sie sich gewissermaßen auf den ersten Blick aufdrängt:

Vir - gi - na-lis flos ver - na - lis fac - tus est di - vi - ni - tus, fac-tus vi - vus, ci - bus
San - guis po-tus Chri-sti to - tus hic sic presens cre - di - tur, ut de ma-tre si - ne

di-vus, ut pa - scat nos oe - li - tus. Mi - ser ho - mo, qui pro po - mo fac - tus
pa-tre ho - mo de - us e - di - tur.

est fa - me-li - cus, hunc re - for - mat et re - staurat ci - bus hic sal - vi - fi - cus.

Häufig werden solche Tenöre bei der Instrumentalisierung noch derartig mit Diminutionen und Spielmanieren überrankt, daß es kaum mehr möglich ist, den isometrischen Volksliedkern herauszuschälen. Nun betrachte man gar jene (ich möchte sagen) „Zerhacktechnik", wobei die Volksweise bis in ihre Atome auseinanderspringt, deren jedes dann in einen neuen Instrumentalpart an möglichst versteckten Stellen hineingeheimnißt wird. Da wird eine Wiederherstellung tatsächlich unmöglich. Man beobachte z. B., wie Conrad Paumann in seinem »Fundamentum organisandi« von 1452[2]) das schöne Tischgebet des Mönchs von Salzburg „Almechtger got her jesu christ" (u. a. im Lochamer Liederbuch erhalten) zerstäubt hat; besäßen wir nicht zufällig die Vorlage, so wäre sie auch durch A. Scherings[3]) Methode des „Dekolorierens" nicht wiederzugewinnen. Da handelt es sich eben um eine ganz andersgeartete Technik der Tenorverarbeitung, über die einmal gesondert zu handeln sein wird.

Soviel über die isometrischen Formen der altdeutschen Volksweisen.

3. Scheinbare Polymetrie (agogisch notierte Isometrie).

Joh. Otts Liederbuch von 1534 enthält als Nr. 22—24 drei mehrstimmige Bearbeitungen über den gleichen Volksliedtenor mit dem Anfang (die punktierten Taktstriche führen die vorgezeichnete Mensur durch):

usw.

Ich stand an ei = nem mor = gen heim-lich an ei - nem ort.

---

1) Ausführliche Darstellung bei E. Fuchs, Takt und Rhythmus im Choral, 1911.
2) Ausgabe von Arnold und Bellermann in Chrysanders Jahrbuch II 1867.
3) Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, 1913.

Vom Standpunkt des gesamten Stimmgewebes ist die Betonung nach den Taktstrichen schön und sinnvoll, vom Standpunkt der Tenormelodie aus aber sinnlos, denn diese möchte nach den angedeuteten Hebigkeitsakzenten vorgetragen werden. Setzt man, um der Volksweise zu ihrem Recht zu verhelfen, die Taktstriche unter Annahme gleichbleibender Semibreven nach den Textikten, so kommt man nicht ohne dreierlei Taktarten aus:

¢ 3/1 6/2 ¢
Ich stand an ei: nem mor: gen heim : lich an ei: nem ort.

Bei durchlaufendem Gleichmaß der 𝅗𝅥 würden die Hebungen sich in ungleichen Abständen folgen, was einem dauernden Schwanken des Grundzeitmaßes gleichkommen würde. Will man also die Bezeichnungen ¢ ⊨ = 3/1 ⊨·, 3/1 ⊨· = 6/2 ⊨· und 6/2 𝅝· = ¢ 𝅝 vermeiden, so bleibt nur die Verwendung von Triolenzeichen übrig, also unter Reduktion auf die halben Werte:

C 3 3 3
Ich stand an ei: nem mor: gen heim: lich an ei:nem ort.

Damit verrät sich das Viertel als durchgängiger, latenter Grundwert der Silbenisometrie. Die Erklärung für das Zustandekommen dieser scheinbar so komplizierten Erscheinung finde ich am besten bei Thomas de Sancta Maria „Arte de tañer fantasia" (Valladolid 1565) durch die Bemerkung ausgedrückt[1]), man könne eine Reihe gleichlanger Töne auf dreierlei Manier ausführen:

1. 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 ||
2. 3 3 3 3
3. 3 3 3 3

Was der Spanier für Tasteninstrumente ausspricht und fast alle Klavierschulen bis zu Couperins Zeiten wiederholen[2]), wird durch die gesamte Kunstmusik des 15. bis 16. Jahrhunderts bestätigt, und das alte deutsche Volkslied bringt diese drei Spielmanieren fortwährend in bunter Vermischung.

Während die erste, normale Vortragsweise den Eindruck des Gleichmäßigen, Selbstsicheren, Gelassenen, Unbeteiligten macht, ruft die zweite denjenigen des Sehnsüchtigen, Weichen, Wiegenden hervor, und die dritte wirkt lebhaft, schwebend, eigenwillig — sie will nicht so sehr als „falscher Akzent" 𝅘𝅥 𝅗𝅥, sondern mehr als Verkürzung der Hebung im Gegensatz zu deren Verlängerung in der zweiten Manier verstanden sein. Diese feine Schwankung der Hebungslänge von 𝅘𝅥 𝄽 𝄽 (3) über 𝅘𝅥 𝄽 bis zu 𝅗𝅥 𝄽 (3) stellt nun in „agogischer" Notierung dar (wie es Hugo Riemann nennt), was wir heute isometrisch unter Beifügung von Vortragszeichen (- ·) schreiben würden:

[1]) O. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh. (1910) S. 125.

[2]) Vgl. auch den „pointierten Orchestervortrag" der Franzosen anfangs des 18. Jahrhunderts (Schünemann, Geschichte des Dirigierens S. 136–140).

Ich stand an ei = nem mor = gen heim = lich an ei = nem ort.

Betrachten wir unser Beispiel noch im einzelnen! Zunächst fällt auf, daß im ersten vollen Takt die isometrische Urgestalt unverändert zutage tritt. Wir können Ähnliches fast in jeder der oft so äußerst polyrhythmisch erscheinenden Volksweisen beobachten: immer an einer Stelle ist gewissermaßen der barocke Putz ovaler Ornamente abgefallen, um die geradlinigen Ziegelverbände des inneren Mauerwerks deutlich zu enthüllen; vgl. Hans Leo Haßlers berühmtes Liebeslied von 1601 zu Beginn des Abgesangs:

Mein gmüt ist mir ver = wir = ret von ei = ner jung = frau zart.
bin ganz und gar ver = ir = ret, mein herz, das kracht sich hart.

NB.
Hab tag und nacht kein ruh, führ all = zeit gro = ße klag, tu stets seuf = zen und

wei = nen, in Trau = er schier ver = zag.

Diese isometrischen „blankgescheuerten Stellen" werden sich uns noch öfters (siehe unten „Inspruck ich muß dich lassen") als treffliche Hilfsmittel erweisen, um die rhythmische Natur derartiger Weisen aufzuhellen. Die Zäsuren verlangen noch eine Erklärung. Zugrunde lag ursprünglich die echt weibliche Endung, agogisch gemildert in 3. Da man aber scharfhörig beobachtete, daß der Sänger die abklingende Silbe doch meist noch etwas länger hält, verlängerte man sie in die zweite Takthälfte hinüber. Der aus notationsmäßiger Scheu vor Pausenbeginn und aus intonationspraktischen Gründen eingebürgerte Usus der Auftaktsverlängerung bis zum guten Taktteil kam dieser Schreibweise insofern entgegen, als sich so für die zweite Takthälfte der agogische Typ herausstellte, und die rein äußerliche Zusammenziehung von 3 3 zu 3 ergab jene „unechten Hemiolen", die von echter, polymetrischer Taktdrittelung weit entfernt bleiben. Der Vorteil dieser agogischen Zäsurenüberbrückung ist einmal ein sehr naher rhythmischer Anschluß zwischen den Phrasengrenzen, außerdem ein geschmackvolles Lavieren zwischen den beiden Typen und beim abklingenden Reimwort.

Meist ist einer der beiden Triolierungstypen der herrschende in einer Melodie; für den **weichen** zeuge das Lied vom Grafen und der Königstochter (Babsts Gesangbuch von 1545 zu dem Choral „Hilf Gott, daß mir gelinge", Böhme Nr. 20a):

Könnt ich von her- zen sin- gen ein hüb- sche ta- ge- weis usw.

Die harte (im 18. Jahrh. zum „lombardischen Geschmack", wie Quantz sagt, ausgewachsene) dominiert z. B. in einem „Reutterliedlin" von 1536 (Böhme Nr. 236):

Ein ar- mer man wolt weiben, zu ei- ner frawen redt: usw.

Die Mischung beider Typen nach der Reihenfolge [Notenbeispiel] ist im altdeutschen Volksliede häufig, denn wenn auch unserer Prosodie der Antitrochäus [Notenbeispiel] eigentlich fern liegt, so wird er doch durch die agogisch natürliche Dehnung der letzten Note vor dem Taktstrich (Penultima der Phrase) erklärt. Der Rhythmus [Notenbeispiel] als Regel kommt bei uns nicht vor. In seinem kapriziösen Reiz pflegten ihn jedoch die Romanen der gleichen Zeit, er ist kennzeichnend für die Branles gays des Claude Gervaise, z. B. Nr. 2[1]):

Auch Unterteilungen der Triolenhalbtakte sind häufig und beweisen, mit welch sicherem rhythmischen Gefühl das Volk selbst schwierigere Bildungen bewältigte. Das beliebte Lied des „Fräulein von Brittania" möge es belegen (Böhme Nr. 378):

Nun wölln wir a- ber sin- gen und wöl- lens he- ben an von Kei- ser Ma- xi- mil- jan und sei- ner kei- ser- li- chen kron und sei- ner kei- ser- li- chen Ma- je- stat: daß er das frew- lein von Bri- tann- ja heim- lich ver- schri- ben hat.

Nun wird auch klar sein, warum ich folgende Schreibung des „Wilhelmus von Nassauen" für die einzig mögliche und richtige halte:

---

[1]) Neuausgabe von H. Expert (Maîtres musiciens de la renaissance française) S. 72, dgl. Nr. 3 u. 4.

Wil-hel-mus van Nas-sou-we ben ick van duit-schen bloet. Een prin-ce van O-
Den va-der-land ghe-trou-we blijf ick tot an den doet.

besser:

raengien, ben ick vrij on-ver-veert, den co-ning van Hi-spaengien heb ick al-tijt ghe-eert.

Einen Beweis für die Richtigkeit unserer Triolendeutung erbringt der Vergleich zahlreicher Parallelnotierungen, von denen die isometrischen durchaus nicht immer die jüngeren, „entarteten" zu sein brauchen, wie die leidenschaftlichen Polyrhythmiker unter den evangelischen Choralisten seit Zahn so gern behaupten. Man vergleiche etwa folgende drei Mensurierungen des gleichen Liedschemas (Böhme Nr. 395—397):

a) Ott III 1544 Satz v. Stephan Mahu: Lobt Got jr Chri-sten al-le in Teutscher Na-ti-on. usw.

b) Dresdener Gesangbuch v. 1593: Wacht auff, jr Chri-sten al-le, wacht flei-ßig in dem streit. usw.

c) Hamburger Melodeyenbuch v. 1604: Wacht auff, jr Teütschen al-le, die zeit ist vor der hand usw.

Man sieht, gerade die isometrische Grundform hat die älteste Überlieferung für sich, sie ist gewissermaßen die Ewigkeitsgestalt, wie sie sich seit Bach als die klassische wieder im evangelischen Choralbild allgemein durchgesetzt hat; die wechselnden, scheinpolymetrischen, besser „agogischen" Fassungen stellen eher eine zeitlich begrenzte Zwischenepoche dar. Es dürfte daher ein gewagtes, überdies überflüssiges Bemühen sein, wenn neuerdings H. Rietsch bei der Übertragung der choraliter notierten Wiener Frauenlobhandschrift 2701[1]) (offenbar beeinflußt durch die für Frankreich weit besser von J.-B. Beck begründete „modale Interpretation" der Troubadourweisen) eine ähnliche „Scheinpolymetrie" künstlich herstellt. Und das Ergebnis fällt um so weniger schön aus, als lauter Siebentakter u. dgl. herauskommen, da der Herausgeber Pausen anscheinend nicht für „auch" Musik hält; z. B. im Leich Reimars v. Zweter:

7 Takte 7 Takte

NB.

Wer dy myn-ne tut be-kant, den lat vch hye kun-den: got-tes geyst ist her ge-nant,

3 Takte

NB. NB.

twahen kan her von sun-den mit czweyn was-sers vn-den. usw.

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 41 (1912).

Im 10. und 25. Gesätz unterläuft ihm denn auch die allein mögliche Achttaktigkeit:

2/4
Wer dy myn-ne tut be-kant, den lat uch hye kun-den,
go-tes geyst ist her ge-nant, twahen kan er von sun-den
mit czwenn was-sers un-den.

Wozu übrigens die ganze Einführung der „Mazurkarhythmen" (E. Fuchs a. a. O.), wenn sie an der nächsten Parallelstelle doch gleich widerrufen werden? Z. B. im Frauenleich Frauenlobs:

Parallele
NB. NB. NB. NB. usw.

Bei dieser Gelegenheit noch etwas über die Setzung des Taktstrichs. Man sollte doch in Neuausgaben möglichst auf den alten, bloß arithmetischen Taktstrich (wie er sich aus der oft völlig wesenswidrigen Mensurvorzeichnung ergibt) zugunsten des modernen, akzentuierenden, verzichten. In Denkmälerausgaben selbstverständlich, wo philologische Treue herrschen muß, wird man die originale Mensur mitschleppen müssen, aber wie diese auch hier bis zur Unkenntlichkeit entstellen kann, zeige eins der ältesten Beispiele schein-polymetrischer Mensuralnotierung, das Wolkensteinsche Tricinium über „Ain guet geporen edelmann"[1]). Ganz korrekt rechnet O. Koller vom Schluß aus nach dem Taktzeichen rückwärts und gelangt zu folgender Mißgeburt:

3/1
Ain guet ge-po-ren e-del-man warp um ain freu-lin wol-ge-tan,
— er sprach ir zue— mit tu-gent-li-chen si-ten.

Gemeint ist etwas ganz Einfaches, sofort Verständliches (Viertel-Mensur):

3/4
Ain guet ge-po-ren e-del-man warp um ain freu-lin wol-ge-tan, er sprach ir
zue mit tu-gent-li-chen si-ten.

Wie wenig gerechtfertigt die Beibehaltung der alten Mensurierung sein kann, zeige der Tenor einer Vogelhuberschen Quartettbearbeitung aus Forster II (1540), die bei Böhme (Nr. 358) und R. v. Liliencron[2]) (Nr. 69) immer noch den verzerrten Liedtenor schreibt:

NB.
Wo sol ich mich hin-ke-ren, ich tummes brü-der-lein.

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jahrg. IX, 1 herausgegeben von Schatz und Koller.
[2]) Deutsches Leben im Volkslied um 1530.

Hier dienen die Scheinsynkopen nicht etwa der Gewinnung von Vorhalten oder der deutlicheren Hervorhebung des Tenors gegen die anders rhythmisierten Kontrapunktstimmen, sondern diese machen die agogisch schmiegsame Bewegung mit. Besser wäre also der Absicht des alten Tonsetzers durch die Notierung Genüge geleistet:

Was soll uns gar in einer für die weitesten Volkskreise bestimmten Sammlung wie den sonst so schmucken „Alten und neuen Liedern mit Bildern und Weisen“ (Inselverlag 1916) die einzig dem Musikhistoriker verständliche C-Taktierung des Inspruckliedes?

Langsam.

Ins-pruck, ich muß dich las-sen, ich far da-hin mein stra-ßen, in frem-de land da-hin, mein freud ist mir ge-nom-men, die ich nit weiß be-kom-men, wo ich im e-----lend bin.

Der Laie kann nicht wissen, daß er statt des Taktschwerpunkts den Wortakzent betonen soll und wendet sich achselzuckend von den vermeintlich ungenießbaren Gelehrtenausgrabungen weg. Geschrieben müßte werden (allein richtig in Wüllners Chorgesangschule zu finden):

Flüssig.

Ins-pruck, ich muß dich las-sen, ich far da-hin mein stra-ßen, in frem-de land da-hin, mein freud ist mir ge-no-men, die ich nit weiß be-kom-men, wo ich im E------lend bin.

Vollends zerstört wird die rhythmische Gestalt durch die im angeführten Neudruck vorgeschlagene Vereinfachung der Schlußkoloratur als:

wo ich im E : lend bin.

Da sind die Herausgeber Opfer ihres eigenen C-Takts geworden! Als Vereinfachung wäre höchstens angängig:

wo ich im E : : : : : lend bin.

So kann es jedes Kind singen, und ich setze meine Hoffnung auf eine Neuauflage des sonst so empfehlenswerten Heftchens[1]).

[1]) Zur Illustrierung der rhythmischen Verhältnisse zwischen 3/2- und C-Takt in diesem Lied darf ich vielleicht auf eine Stelle in einer eignen Komposition von mir verweisen „Variationen für Orgel über ‚Insbruck, ich muß dich lassen'". Die erste Veränderung dort bringt unverändert die F dur-Melodie im Baß und begleitet sie mit d moll-Harmonien in gleichbleibender Achtelbewegung:

p

Ima volta

NB.

IIda volta

Ima volta

IIda volta

Wie dieser Tripeltakt entstanden ist, zeigt die kurze geradtaktige Strecke „in fremde Land dahin“. Aus der isometrischen Urgestalt, wie sie sich seit dem Bachzeitalter wieder in dem Choral „Nun ruhen alle Wälder“ hervorgewagt hat, entwickelte Heinrich Isaac seinen Tenor auf dem uns bekannten, agogischen Weg, nur daß die agogische Welle diesmal nicht wie bisher den Halbtakt, sondern den Ganztakt überspannt; es wird also nicht nur

… zu … oder …, sondern auch

… = … zu … oder …,

also spielt sich folgender Verwandlungsvorgang ab:

Oder man schreibt zur Ersparnis der Takttriolen unsere obige $^3/_2$=Takt=Fassung, wobei das isometrische Stücklein auch statt des Allabreve= den C=Takt erhalten kann:

Man kann sich das Zustandekommen der Takttriolen auch vom Standpunkt der Hebigkeit aus erklären: kennt der C=Takt Ikten von zweierlei Stärkegrad (´ und ˋ), so kann noch ein Nebenton dritten Grades (ˋ) entstehen, der den agogischen Dreitakt nach sich zieht:

Ins=pruck, ich muß dich las=sen, ich fahr da=hin mein Stra=ßen

wird agogisch zu:

und nun durch Nebenton zu:

Inspruck, ich muß dich las=sen, ich fahr da=hin mein Stra=ßen,

Auf diese Weise erklärt sich noch so manches altdeutsche Volkslied im Tripeltakt; um z. B. noch einen Isaacschen Cantus firmus zu erwähnen:

Zwi=schen berg und tie=fem tal, da liegt ein frei=e stra=ßen. Wer

aus $^2/_4$

aus C

Wie dieser Tripeltakt entstanden ist, zeigt die kurze geradtaktige Strecke „in fremde Land dahin“. Aus der isometrischen Urgestalt, wie sie sich seit dem Bachzeitalter wieder in dem Choral „Nun ruhen alle Wälder“ hervorgewagt hat, entwickelte Heinrich Isaac seinen Tenor auf dem uns bekannten, agogischen Weg, nur daß die agogische Welle diesmal nicht wie bisher den Halbtakt, sondern den Ganztakt überspannt; es wird also nicht nur

zu ... oder ..., sondern auch

... zu ... oder ...,

also spielt sich folgender Verwandlungsvorgang ab:

Oder man schreibt zur Ersparnis der Takttriolen unsere obige 3/2-Takt-Fassung, wobei das isometrische Stücklein auch statt des Allabreve- den C-Takt erhalten kann:

Man kann sich das Zustandekommen der Takttriolen auch vom Standpunkt der Hebigkeit aus erklären: kennt der C-Takt Ikten von zweierlei Stärkegrad (ˊ und ˋ), so kann noch ein Nebenton dritten Grades (ˋ) entstehen, der den agogischen Dreitakt nach sich zieht:

Ins-pruck, ich muß dich las-sen, ich fahr da-hin mein Stra-ßen

wird agogisch zu:

und nun durch Nebenton zu:

Inspruck, ich muß dich las-sen, ich fahr da-hin mein Stra-ßen

Auf diese Weise erklärt sich noch so manches altdeutsche Volkslied im Tripeltakt; um z. B. noch einen Isaacschen Cantus firmus zu erwähnen:

Zwi-schen berg und tie-fem tal, da liegt ein frei-e stra-ßen. Wer

aus 2/4

aus C

sei-nen bu-len nit ha-ben mag, der muß ihn fah-ren las - - - sen.

Weiter betrachte man die Takttriolen am Ende nachstehender Volksweise aus dem Lochamer Liederbuch[1]) (Arnold-Bellermann Nr. 9), wo Isometrie sowie agogische Variation erster und zweiter Ordnung nebeneinander stehen:

Ich het mir aus-er-ko-ren ein rös-lein zu ei-nem kranz. Do hin-dert mich ein
do-ren vnd irrt meins plum-leins glanz, das es nit mag ge-wach-sen, das
macht des dor-nes duck, sein stich sein un-ge-lach-sam und macht mir trau-rig plick.

aus 2/4

aus C

Damit ist auch die Entstehung des berühmten 5/4-Taktes im Lied vom Prinzen Eugen klar; er stellt nur eine Erweiterung des isometrischen C-Takts durch Aufnahme von Nebentönen (emphatische Bänkelsängerbetonung) dar. Dieser Vorgang sei durch isometrische Schreibung und Kennzeichnung der aufs Doppelte gedehnten Silben durch Fermaten angedeutet (Taktmotiv C 2 3 4 | 1):

Prinz Eu-gen der ed-le Rit-ter wollt dem Kai-ser wied-rum

C

5/4

1) Neudruck in Chrysanders Jahrbuch für Musikwissenschaft II 1867.

krie - gen Stadt und Fe - stung Bel - ge - rad. Er ließ schla - gen ei - nen

Bruk - ken, daß man kunnt hin - ü - ber ruk - ken mit d'r Ar - mee wohl für die Stadt.

Man singe diese Melodie auch einmal ohne Fermaten, dann wird die Isometrie als Grundlage sich ganz zweifelsfrei ergeben.

Übrigens ist diese Entstehung von Nebentönen unmittelbar neben Hebungen etwas im höchsten Grade Germanisches, und ist die natürliche Abwehr unserer volkstümlich-deutschen Prosodie gegen die gelehrte, letzten Endes fremdzungige Opitzerei. Eine oft zu hörende, nach den melodischen Höhenpunkten akzentuierte Taktierung erweist sich schon in der zweiten Strophe als unmöglich:

Bei Sem - lin schlug man das La - ger, um die Tür - ken

zu ver - ja - gen, ihn'n zur Schmach und zum Ver - druß.

Noch ein Schlußwort über das Wesen der agogischen Notenschrift. Die Agogik beschäftigt sich mit der Beobachtung jener feinsten vitalen Abweichungen von der starr mathematischen Norm des Metronoms, mit jenen kaum merklichen Kurven des Vor- und Zurückgehens (rubato), An- und Abschwellens, durch das die Schwerpunkte höherer und niederer Ordnung umrahmt werden. Jeder Versuch, sie mit den notwendigerweise elementarsten arithmetischen Zahlenverhältnissen mensural zu fixieren, muß außerordentlich vergröbern. Wird z. B. das Hervorheben der betonten vor der unbetonten Silbe (wie es z. B. die akzentlose Orgel allein durch etwas unterschiedliche Dauer auszudrücken vermag) durch das triolische Längenverhältnis $\frac{2+1}{3}$ festgehalten, so handelt es sich in Wirklichkeit vielleicht nur um ein solches von $\frac{8+7}{15}$. Und wenn beim Schlußritardando eine Verlangsamung von (sagen wir) 25% des Grundzeitmaßes eintritt, so treiben die alten Volksliedaufzeichner sie gleich auf

100%, indem sie den Notenwert schlankweg verdoppeln. (Wie sollten sies auch schließlich mit den vorhandenen Mitteln feiner ausdrücken?) Man sehe (Böhme Nr. 436 nach den Gassenhawerlin von 1535 und Forster II von 1540):

A

Es wolt ein jä : ger ja : gen__ vor je : nem holz.

B

was bgegnt jm uff der hey : den? drei frew : lein hübsch und stolz.

Die beiden Stellen A und B bedeuten rhythmisch trotz des äußerlich gleichen Bildes etwas völlig Verschiedenes: die erste faßt, wie die späteren Strophen klar erweisen, drei Hebungen in sich, steht also im richtigen Wertverhältnis zu ihrer Umgebung — die zweite aber begreift nur deren zwei, stellt also eine agogische Mensurverdopplung dar, die nachfolgend isometrisch mit Tempobezeichnung umgeschrieben sei:

3 3 3

Es wolt ein jä : ger ja : gen vor je : nem holz, was

das an : der ür : se : le

da sie am schwankſten was

3

be : hen : de____ durch das grü : ne gras

NB. rit. ....

3 3 3 3

bgegnt jm uff der hey : den? drei frew : lein hübsch und stolz.

Diese Art von Rubatovortrag ist (was man sehr beachten wolle) zunächst ein Kennzeichen des Solistischen und dem Chorensemble erst gewissermaßen nachahmenderweise zugänglich. Jede agogisch aufgezeichnete Volksweise sucht die Vortragsweise des Einzelsängers (es sei ein Liebhaber, Wanderbursche, Zechgenoß, Vortänzer oder Bänkelsänger) abzukonterfeien. Sobald eine solche Weise als Tenor- oder Diskant-cantus-firmus in die Bande kontrapunktischen Zusammenhanges geschlagen wird, wandelt sich das bisherige Stück Volksmusik zu Kammer-, Chor- bzw. Orchestermusik, und verliert meist auch rhythmisch seine Freiluft-Eigenart: die agogisch dehnbare Notierung wird entweder zur Isometrie zurückentwickelt oder mensural verwörtlicht, d. h. unter Wegfall der latenten Triolenbedeutung polymetrisch über die Taktgrenzen hinausgereckt, wobei die für den mehrstimmigen Satz höchst ertragreichen (weil dissonierenden) Synkopen entstehn. (Über eine andere Gattung agogischer Synkopen, die „pathetischen Antezipationen", siehe meinen Aufsatz „Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit"[1]).

[1]) Bachjahrbuch 1917.

5. Echte Polymetrie.

Die bisherigen Ausführungen werden darauf vorbereitet haben, daß im Volkslied, wo alles einfach sein muß, eine so komplizierte Erscheinung wie echte Polymetrie selten zu finden sein muß.

Freilich — die germanische Hebigkeitslesung war im Volkslied, aller jambischen Glättungsbestrebungen unbeschadet, stets lebendig geblieben, und so kommen polymetrische Halbierungen und Verdoppelungen aus Überschuß oder Mangel an freien Senkungen oft genug vor. Aber dabei handelt es sich eigentlich mehr um Spaltung bzw. Zusammenlegung isometrischer Silben; man vergleiche etwa die außerordentlich wandelbaren Strophen zum Hildebrandslied „Ich will zu Land ausreiten", Rhaws Bicinien[1]), oder den drolligen, dem alten Streitlied vom „Buchsbaum und Felbinger" angehängten Trommelrhythmus, der die öffentliche Auslobung feierlich-formelhaft begleitete:

1. Pum pim-per-lein pum.
2. Fel-bin-ger, wie ge-fällt dir das?
3. Buchsbaum, wie ge-fällt dir das?
12. Doch bleib ich grün win-ter und sum-mer.

Oder man vergleiche das Lied vom „Peter Unverdorben"[2]), dessen Unterlegung freilich unsicher bleibt (Böhme versuchte es mensural zu lesen, Nr. 33, aber es handelt sich bestenfalls um andeutende Mensur):

1. Do zu mit-ter-fa-sten es be-schach, daß Pe-ter Un-ver-
2. Er lag ge-fan-gen umb si-nen lib: hilf Ma-rie
3. Der turn der heißt: „Schütt den helm" uff.

1. dor-ben ge-fan-gen lach zu Nü-wen-burg in dem Tur-ne.
2. mu-o-ter, es ist zit, du magst mir wol ge-hel-fen.

Echt polymetrische Dehnung findet sich selten, so etwa in dem geistlichen Volkslied vom „Täublein weiße" an der Stelle (Böhme Nr. 597):

---

[1]) Diese ehrwürdige Melodie hat übrigens noch zu Beginn des 17. Jahrh. der englische Geiger William Brade in Hamburg als „der alte Hildebrand" wohlerkennbar für Streichinstrumente bearbeitet.

[2]) Nach einer Handschrift des 15. Jahrh. aus Kloster St. Georgen, jetzt Bibl. Karlsruhe.

NB.

zu ei : ner jung : frau zart. „Ge : grü : ßet seist du wun : der : schö : ne magd!"

Durch den Wegfall aller Senkungen entsteht da ein reizender Ausdruck von Wichtigkeit und Feierlichkeit.

Treten sich aber Partien von verschiedenem Grundwert der Silbenlänge gegenüber, wie im nachstehenden Lied, so wird die eigentliche Volkstümlichkeit bereits fraglich; da man das Zeitmaß (nach dem Gehör, nicht aus der Notation) entsprechend dem zeitlichen Abstand der Schwerpunkte empfindet, so kommt diese Polymetrie für das Gefühl auf einen Tempowechsel heraus:

(Böhme Nr. 197 nach den „Gassenhawerlin" v. 1535.)

Ich weiß ein feins brauns mey : de : lein, hat mir mein herz be : ses : : : : sen.
Es kann mir ein frau : se : rin mau : ser : lin sein, ich kann ir nit ver : ges : : : : sen.
Sie gfelt mir auß der ma : ßen wol, ir weiß und berd ist gol : des wert, es stet jr wol an, was sie tun soll.

Im Stollen ist ganz deutlich, daß es sich nur um eine „verschobene" Isometrie handelt: acht Hebungen mit dem Viertel als Silbenmaß führen zum Achttakter; um diesen auch nach Einschiebung einer freien Schlußkoloratur aufrechterhalten zu können, muß dem Makrokosmos der Achttaktigkeit zuliebe der übrige Teil der 2. und 4. Zeile mit dem bleibenden, halben Raum sich begnügen. Sehr geistvoll wird nun aber, was im Stollen gewissermaßen Notlage war, im Abgesang als witziges Spiel von strettaartiger Wirkung erneuert: nachdem die Zeile „Sie gfelt mir usw." wieder die Isometrie als Norm aufgestellt hat, geben die drei folgenden, ebenfalls **vierhebigen** Zeilen wieder die Verkürzung, die diesmal auf eine Verdoppelung des Tempos (ohne den guten Grund der Koloratur als Gegengewicht) hinausläuft, und erst nachdem dieser Silbenschwall sich etwas atemlos auf das „was" gestürzt hat, tritt eine Beruhigung in der stark ritardierenden Schlußkoloratur ein. Aber dies raffinierte Verfahren schmeckt bereits sehr nach Kunstmusik.

Häufig tritt eine Polymetrie höherer Ordnung dadurch ein, daß freie Improvisation (Blumen) die normale Taktigkeit sprengen. Als besonders lehrreiches Beispiel sei der Forstersche Tenor „Entlaubt ist uns der Walde" (Böhme Nr. 258) vorgestellt, den **Rietsch** (Deutsche Liedweise) als „Musterlied" vielfältig behandelt, wobei er freilich zu einer etwas abweichenden Lesung gelangt. Das Original, vom Kontrapunktisten zwecks Erzielung von Synkopen in den Allabrevetakt gepreßt, lautet:

Ent-laubt ist uns der wal-de gen di-sen win - - - - ter kalt,
be-rau-bet wirt ich bal-de meins lieb, das macht____ mich alt.

Daß ich die schön muß mei - - den, die mir ge-fal - - len tut, bringt

mir mang-fal-tig lei-den, macht mir ein schwe - - - - - - ren mut.

Reduzieren wir die Notenwerte auf die Hälfte und stellen wir die agogische Rhythmisierung durch Änderung der Taktstriche wieder her, so gelangen wir zu folgender freien, aber trotzdem wunderbar symmetrischen Form:

Ima

Ent-laubt ist uns der Wal-de gen di-sem win - - ter kalt.
Be-rau-bet wirt ich bal-de meins lieb, das macht____ mich

IIda

Daß ich die schön muß mei - den, die mir ge-fal - len tut bringt
alt.

mir mang-fal-tig lei-den, macht mir ein schwe - - - - - - ren mut.

Der $4/2$-Takt am Stollen- und Abgesangsende zeigt große, der zweimalige $3/2$-Takt am Anfang des Abgesangs kleine Koloratureinschübe durchaus volkstümlicher (fast bänkelsängerischer) Art. Das Gleiche läßt sich sehr einfach isometrisch mit agogischen Vortragszeichen notieren:

ritardando ritard.

rit. ri - tar - dan - do

Waren dies alles gewissermaßen noch Übergangserscheinungen von scheinbarer zu echter Polymetrie, so tritt wirkliche Polyrhythmik vor allem damit ein, daß kein isometrischer Ausgleich mehr herzustellen ist — echter Takt- und damit letzten Endes auch Tempowechsel werden über das Zufällige hinaus obligatorisch. Ein solcher Vor-

gang kommt im Volkslied wohl nie ohne triftige Gründe vor. So zeigt sich in nachstehendem Tanzliede, das Wechsel von $^3/_2$- und $^6/_4$-Takt durchführt, sogleich der Anlaß zu solcher Merkwürdigkeit: es soll der Eindruck des Närrischen erregt werden; die Hemiolen sind durch schwarze Notierung hervorgehoben (Böhme Nr. 357 nach Peter Schöffers zweiter Sammlung v. 1537):

Ein läp:pisch man, der nar:ren kan, den hat man schon zu spot und hon, ein
kapp stet im nit ü:bel an, viel schel:len dran, die welt, die muß zu la : chen han.

So führt die echte Polymetrie zur Gegensätzlichkeit, und der Energiegehalt des einzelnen Stückes kann ein umso höherer werden, je weiter die gegensätzlichen Elemente stilistisch auseinanderklaffen. Bis zum Genialen steigert sich im äußersten Verfolg dieses Bauprinzips ein Lied des Landsknechts Jörg Graff, das parodierend die näselnde, rhythmuslose Psalmodie und den knappen, strammen Marsch, also Rezitativ und strengste Orchestik, miteinander kontrastieren läßt. Ich suche diesen Gegensatz auch notationsmäßig durch chorale Schreibung der Reperkussionstöne zu unterstreichen; es ist ein Härteunterschied wie zwischen Qualle und Granit.

(Quasi Recitativo)

1. Gott gnad dem großmechtigen Keiser frumme Maximilian, bei dem ist aufkumme
2. Fasten und beten laßen sie wol bleiben und meinen, Pfaffen und münich sol:lens treiben,

(In straffem Marschtempo)

ein orden, durchzeucht al : le land mit pfei : fen und mit trum : men lands:
die haben davon i : ren stift, deß man:cher lands:knecht frum : me im

knecht sind sie ge : nant.
gart : se : gel umb : schifft.

Wollen wir diese Verhältnisse in noch weiterem Umfang betrachten, so kommen wir aus dem Gebiet der Rhythmik in das der Formenlehre; auch hier werden wir die bisher beobachteten Kräfte am Werke sehen: wie Gesetzmäßigkeit im Kleinsten zu Freiheit im Großen, und Gesetzmäßigkeit im Großen zu Freiheit im Kleinen führt. Vor allem aber werden wir dort, genau wie bei der Rhythmik, zwei Prinzipien künstlerischer Gestaltung als bestimmend beobachten: das eine, das man das „kristallinische" nennen könnte, sucht die zunächst amorphe Masse harmonisch zu gliedern, nach Achsen zu gruppieren, in mathematisch streng geregeltes Figurenwerk zu zwingen, mit einer gewissen anorganischen Kälte und Unbelebtheit zu disponieren; es sieht sein höchstes Ziel in dem klassischen Gleichmaß aller Teile in der vollendeten Symmetrie der

$[(2+2)+(2+2)]+[(2+2)+(2+2)] = 16$ Takte. Das andre, das man das "vitale" taufen könnte, sucht im Gegenteil das Allzuquadratische durch leise Willkür zu mildern, der starren Allgemeingültigkeit durch individuelle Züge den Hauch organischen Lebens einzuflößen und an die Stelle reibungsloser Schönheit den romantischen Reiz des Charakteristischen zu setzen.

Wie überall in der Kunst, haben diese Gestaltungsprinzipien durch stetes Mit- und Gegeneinanderwirken auch im alten deutschen Volkslied musikalische Ewigkeitswerke geschaffen.

Über diese größeren Formprobleme wird der demnächst erscheinende 1. Band (von den Anfängen bis 1620) meiner „Geschichte der deutschen Musik in zwei Bänden" eine zusammenhängende Darstellung bringen.

Berlin. Hans Joachim Moser.

Bücherschau

Amft, Georg. Neues Liederbuch für katholische Schulen. Nach dem Ministerial-Erlaß vom 10. I. 1914 bearb. Opus 60. 2. Teil: Oberstufe. 2. Aufl. VIII u. 124 S. kl. 8⁰. Habelschwerdt 1918. Frankes Buchhdl. 1 *M*.

Eichberg, Richard Johannes. Der Musiklehrer. Mit besonderer Berücksichtigung des Klavierunterrichts. Zweite, erweiterte Auflage. 36 S. 8⁰. Leipzig 1918. Breitkopf & Härtel. 1.50 *M*.

Diese kleine „Anweisung zur Darstellung und lückenlosen Erlernung der im Anfangsunterricht nötigen theoretischen Kenntnisse, insbesondere des Weges der zuverlässigen Erlernung der Noten und Rhythmen" erschien in ihrer ersten Auflage (1914) unter dem Titel „Ergänzungen zu Xaver Scharwenkas Methodik des Klavierspiels". Also eine kleine Elementartheorie für den jungen Lehrer im ersten Klavierspiel. Das Büchlein ist aus der Praxis einer 42 jährigen Lehrerfahrung für die Praxis geschrieben und ein sehr brauchbarer Kompromiß älterer und neuerer Klaviermethodiker-Anschauungen. Körper-, Arm-, Hand- und Fingerhaltung (Krümmung, Hochheben, Anschlag der Finger, Handgelenkstakkato, Hand- und Armgelenkübungen) sind alter Typ Louis Köhler; das Lehren der Noten (gleichzeitig Violin- und Baßschlüssel) und anderes, steht auf neuem, Riemannschen Boden. Einige neuaufgenommene Kapitel lehren in norddeutsch-berlinischer Gründlichkeit und Gediegenheit, in eigenartiger, doch für mein Empfinden vielleicht fast allzusehr in haarspaltende metrische Theoreme und reine Mathematik sich verlierender Weise die Beherrschung schwieriger Rhythmen und die wichtigsten Formen der Ornamentik.

Walter Niemann.

Grunsky, Karl. Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts II. 3. durchgesehene Aufl. 139 S. Berlin 1918. G. J. Göschen. Sammlung Göschen Nr. 165. 1 *M*.

Hackmann, Hans. Die Wiedergeburt der Tanz- und Gesangskunst aus dem Geiste der Natur. 85 S. 8⁰. Jena 1918, Eugen Diederichs. 1.80 *M*.

Die Reform, welche der Verfasser anstrebt, bezieht sich nicht etwa auf neu zu schaffende orchestische und vokale Kunstwerke, sondern nur auf die Art der Reproduktion. Es muß aber von vornherein bemerkt werden, daß dem Tänzer und dem Sänger aus der Lektüre dieses Buches nur sehr wenig positiver Gewinn erwachsen wird. Es bewegt sich viel zu sehr in allgemeinen Gedankengängen und überdies zum Teil in seltsam phantastischen Vorstellungsreihen, von welchen man nicht recht weiß, wieweit sie einer Metaphysik, wieweit der erfahrbaren Wirklichkeit angehören sollen.

Überall in der Natur, so wird ausgeführt, sind zwei Prinzipien wirksam, das kosmologische, d. h. die ordnende Kraft, die man auch als das männliche Prinzip bezeichnen kann, und das

vitale, d. h. die Triebkraft, das bloß hervorbringende, weibliche Prinzip, etwa das, was Schopenhauer den blinden Willen nennt. Das Leben des Menschen offenbart diese beiden Prinzipien einerseits im Intellektualwillen, d. h. in dem durch den Verstand beherrschten Willen, der physiologisch an das Großhirn gebunden ist, andererseits in dem im Kleinhirn und Rückenmark lokalisierten Körperwillen, auf dessen rein triebhafte Äußerungen wir mit Lustgefühl reagieren. Tanz- und Gesangskunst sind dem Geist der Natur gemäß, wenn Intellektual- und Körperwillen einander einschränken, sich harmonisch vereinigen. Eine eigentümliche Mittelstellung nimmt der Instinkt ein, welcher die bloßen Triebe bereits so reguliert, wie es dem Körper angemessen ist. Daher muß sich ihm der Intellektualwille unterordnen, Tanz- und Gesangskunst haben dem durch unsere einseitig verstandesmäßige Kultur unterdrückten Körperwillen (der Körperseele, der Lust, die in unserem Blute liegt), zu seinem Recht zu verhelfen.

Die äußere Form des Tanzes ist der Rhythmus als das die Körperbewegungen, also das rein Triebhafte ordnende Prinzip. Wohl mit Recht wird betont, der Tänzer dürfe den Rhythmus der Musik nicht mechanisch skandieren, sondern müsse ihn der Natur der Körperbewegungen gemäß ausführen. Der rein rhythmische Tanz, dessen Entladungen und Hemmungen, gleichsam Konsonanzen und Dissonanzen, Lust- und Unlustgefühle auslösen, steht hoch über dem bestimmten Inhalte ausdrückenden Tanz, der Pantomime, da hier entweder die künstlerisch ungebändigte Leidenschaft oder das Verstandesmäßige zu stark in den Vordergrund tritt. Der rhythmische Tanz läßt sich mit der absoluten Musik, die Pantomime dagegen mit der Programmusik vergleichen. Die innere Form des Tanzes besteht in der Ausbildung des Materials, d. h. in der Anpassung des individuellen Körpers an seine Aufgabe: Der Tänzer muß alle seine Bewegungen aus seiner besonderen Körperbeschaffenheit hervorgehen lassen.

Die Gesangskunst beruht auf den gleichen allgemeinsten Prinzipien wie die Tanzkunst. Ihre innere Form liegt in der Erzeugung eines wirklich schönen Tones, der nur durch richtige, dem Körperwillen gemäße Atemführung (diese ist hier das regulierende Prinzip) gewonnen werden kann und im Gegensatz steht einerseits zum Schrei der Leidenschaft, andererseits zu dem mehr rezitierenden Gesang, der die verstandesmäßigen Elemente des Textes hervortreten läßt. Das Wichtigste im Gesang ist also der schöne Ton. Aber inkonsequenter Weise erkennt Hackmann die Kunst Wüllners, die doch nach beiden angegebenen Richtungen abweicht, als vollendet an, allerdings nur als eine Ausnahme. Die äußere Form der Gesangskunst ist die Anpassung des Tones an Text und Musik des wiederzugebenden Werkes.

Diese flüchtige Skizzierung dürfte genügen, um zu zeigen, daß das Buch trotz der zum Teil geradezu undiskutierbaren psychologischen Anschauungen des Verfassers doch manche richtige Gedanken enthält, die aber, wie bereits angedeutet, so sehr in unklare Allgemeinheiten eingehüllt sind, daß sie kaum fruchtbringend werden können.

Richard Hohenemser.

Hesses, Max, Deutscher Musiker-Kalender für d. J. 1919. 34. Jahrg. 2 Teile. 648 S. kl. 8⁰. Berlin, M. Hesse. Pappband u. geh. 4.50 *M*.

Hesse, Friedrich und Schönlein, Adalbert. Schulliederbuch. Sammlung auserlesener Lieder für gehobene und höhere Schulen. 1. Teil: Lieder für die Unterklassen. 10. durchges. Aufl. 84 S. 8⁰. Dessau 1918. Hofbuchdr. v. C. Dünnhaupt. 1 *M*.

Jahrbuch, Amtliches, der K. k. Hoftheater in Wien für die Spielzeit 1917—18. 166 S. 8⁰. Wien [1918]. Gerold & Co. in Komm. Kart. 8 *M*.

Kapp, Julius. Liszt. Eine Biographie. 6. u. 7. Aufl. 307 S. gr. 8⁰. Berlin [1918]. Schuster & Löffler. 8 *M*.

Kreuzhage, Dr. Eduard. Hermann Goetz, sein Leben und seine Werke. Mit einem Notenanhang. VIII u. 356 S. 8⁰. Leipzig 1916. Breitkopf & Härtel. Geh. 7.50 *M*, geb. 8.50 *M*.

Die ebenso ernste wie sympathische Persönlichkeit des Komponisten der „Widerspenstigen Zähmung“ und der „Francesca von Rimini“ verdiente durchaus die eingehende und liebevolle Monographie, die Kreuzhage ihr in dem vorliegenden, vorzüglich ausgestatteten, mit einer Fülle instruktiver Notenbeispiele erläuterten

Werke gewidmet hat. Geborener Königsberger, wurde Goetz 1860 als Zwanzigjähriger Schüler des Sternschen Konservatoriums in Berlin, an dem damals Bülow als bedeutender Lehrer wirkte, nahm dann 1863 eine Stelle als Organist in Winterthur an, siedelte aber schon 1867 nach Zürich über, um ganz der Komposition zu leben, wo er schon 1876 starb. Als Instrumentalkomponist ist er besonders durch Mozart, Schumann und vereinzelt auch Brahms, als Vokalkomponist durch Mendelssohn beeinflußt. Seine beiden Opern stehen musikgeschichtlich in der Linie, die durch Spohr und Marschner vorgezeichnet war und in der auch Wagners Opern seiner mittleren Periode ihren Platz haben. Wagners Prinzip der unendlichen Melodie und des formlosen rezitativischen Sprechgesanges hat er nicht geteilt, vielmehr an der Schaffung geschlossener architektonischer Formen und an der vermählenden Versöhnung der musikalischen und der dramatischen Forderungen in der Oper im Sinne Mozarts zeitlebens festgehalten. Daraus, daß er trotzdem die Verwendung von Leitmotiven im Sinne Marschners und Wagners liebte und oft den Schwerpunkt des musikalischen Gedankens, statt in den Gesang, in das Orchester legte, wodurch die Singstimmen notwendig zu einer mehr rhetorisch-deklamatorischen Rolle herabgedrückt wurden, statt die melodische Führung im Kunstwerke zu behalten, erklärt es sich, daß man doch vielfach trotz aller genannten Differenzen einen überzeugten Anhänger der Wagnerschen Richtung der Opernkomposition in ihm gesehen hat. Nicht nur Hanslick hat das getan in seiner wohlwollenden und unparteiischen Rezension der „Widerspenstigen Zähmung“ (Die moderne Oper 2, 290); auch Klara Schumann fand statt einer „hübschen, fließenden Musik“ eine „entschiedene Wagnerrichtung“ (Litzmann, Klara Schumann 3, 339). Selbst Bülow, der ursprünglich für die Oper seines von ihm hochgeschätzten Schülers tatkräftig eingetreten war, kam später etwas davon zurück und stellte z. B. Mackenzies „Colomba“ höher (Briefe und Schriften 7, 214; vgl. auch noch ebenda 3, 2, 213). Das vorhandene biographische und musikalische Material, größtenteils durch Stiftung der Witwe des Komponisten in der Züricher Stadtbibliothek vereinigt, ist von Kreuzhage in geschmackvollster Weise ausgenutzt worden; auch die Darstellung ist fesselnd. Eine Kleinigkeit sei zu S. 138 bemerkt: die Worte „Geduld, Geduld, wenns Herz auch bricht! Mit Gott im Himmel hadre nicht!“, die der sterbende Goetz in das Taschenbuch seiner Frau einschrieb, sind kein „alter Kirchenvers“, sondern entstammen der Schlußstrophe von Bürgers „Lenore“. Albert Leitzmann.

Marliave, Joseph de. Études Musicales. Ouvrage couronné par l' Académie française. IV u. 228 Seiten. Paris 1917. Librairie Félix Alcan. 4.55 M.

(Erster Band einer auf vier Bände berechneten Veröffentlichung. Er vereinigt eine Reihe von Artikeln, die der 1914 gefallene Autor unter dem Pseudonym Saint-Jean meist in der Nouvelle Revue veröffentlicht hat. [I. Gabriel Fauré. II. Musiciens russes. III. Musiciens anglais. IV. Isaac Albeniz. V. Musiciens allemands: Heller, Bruckner, Mahler, Strauß. VI. Les Quatuors de Beethoven]).

Matzke, Hermann. Der Soldatengesang im belgischen Heere. Geschichte eines belgischen Soldatenliederbuchs. Nach den Akten des belg. Generalstabs bearb. 80 S. gr. 8°. Leipzig 1918. Breitkopf & Härtel. 4 M.

Mergner, Friedrich. Paulus Gerhardts geistl. Lieder in neuen Weisen. 2. Aufl., herausgeg. von Prof. Dr. Friedrich Spitta. X u. 136 S. Lex. 8°. Leipzig 1918. A. Deichert. 6 M.

Modes, Theo. Zum Kunst- und Idealtheater! Leipzig 1917. Breitkopf & Härtel.

In einem dem Buche beigegebenen Geleitwort von Karl Hans Strobl heißt es: „Weniger eine Neuorientierung in Bühnenfragen als eine Übersicht über den gegenwärtigen Stand der Dinge ist diese Schrift mit ihren festen klaren Linien und ihren klugen Augen ... Es wird nur Vorhandenes zusammengefaßt, recht beleuchtet und praktisch erwogen.“ Dem kann man im ganzen beistimmen. Modes bietet eine säuberlich ausgeführte Querschnittszeichnung; er setzt den Leser in den Stand, sich rasch und leidlich ausreichend über die mannigfach durcheinandergesprengten Schichtungen des heutigen Theaterwesens zu unterrichten, wobei er die wichtigeren in Betracht kommenden Reformbestrebungen und -versuche auf ästhetischem, sozialem, organisatorischem Gebiet dankenswerterweise mit kräftigen Farben aufhöht. Reihum behandelt er die hauptsächlichen Veränderungs- und Fortschrittsnotwendigkeiten: Neugestaltung des Zuschauerraumes (Amphi-

theater-Ausschnitt an Stelle des überlebten, feuergefährlichen, antidemokratischen welschen Ranghauses); Ersetzung der unkünstlerischen Illusionsbühne mit ihrem verwirrenden, schlecht verleimten gemalten und plastischen Krimskrams durch die vereinfachte, stilisierte, auf einheitliche Raumgliederung ausgehende, richtig ausgelichtete Szene; Umwandlung der Geschäftsbühnen in der Allgemeinheit dienende Staats- und Stadttheater, unter strenger Wahrung durchgreifender Machtbefugnisse einer materiell uninteressierten, fachlich bestbeschlagenen Leitung; Hebung der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lage, des moralischen Ansehens des Schauspielers, Sängers, Orchestermusikers vornehmlich durch die Wirkungen, die von einem in allen Einzelheiten sorgfältig auszuarbeitenden Reichstheatergesetz zu erwarten wären. All das ist auf knappem Raum verständig entwickelt. Ein Schuß mitschöpferischen Könnens fehlt dem Verfasser; wer vor der Öffentlichkeit über künstlerische Dinge redet, sollte etwas aus Eigenem beizusteuern vermögen. Anderenteils ist hausbacken gesunde Logik fraglos hundertmal mehr wert als zerflatternde Feuilleton-Geistreicheleien. — Nur einen erheblichen Mangel hätte ich Modes gegenüber anzumerken. Viel zu wenig spricht er mir von denen, für die wir die neue, von stickigen Dünsten freie, schönheiterfüllte Welt der Bretter zu errichten haben. Wer den zu einem echten und rechten „Kunst- und Idealtheater" führenden Weg wandeln und Anderen weisen will, muß von der Natur, vom Sehnen und Hoffen, von den seelischen Kämpfen, Freuden und Nöten der „Zuhörerschaft der Zukunft" ausgehen. Denn mit der Flitter- und Afterkultur eines am wenigsten deutscher Art gemäßen Kapitalismus ist auch das alte „Theaterpublikum" zusammengebrochen. Wer schreibt uns das Buch: „Volk und Kunst im neuen Deutschland"? Einer, der sich dazu anschickte, hätte, wie mir dünkt, sein Augenmerk vornehmlich den Lebens- und Empfindungskreisen der Jugend von noch unangekränkelter Phantasie und der ein Recht auf edlen Genuß mit Fug geltend machenden, inneren Erlebnissen und Erhebungen entgegendürstenden Arbeiterschaft zuzuwenden. Hier könnten fähige, selbstlose, opferbereite Volksbildner auf festem Grunde bauen.

Paul Marsop.

Niemann, Walter. Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister bis zur Gegenwart. Mit einer Übersicht über den Klavierbau. Mit zahlreichen Abbildungen. 6., reich verm. u. vollst. durchgearb. Aufl. XVI u. 260 S. 8°. Leipzig [1918]. C. F. Kahnt. 6 M.

Radzwill, Minna. Reigen-Sammlung. Mit einem Anhang: Tanzen nach Instrumentalmusik. 3. Aufl., unveränderter Abdruck der 2. Aufl. VI u. 82 S. mit Abb. Leipzig 1918. B. G. Teubner. 2.40 M.

Richter, Ernst Friedrich. Die praktischen Studien zur Theorie der Musik. In drei Lehrbüchern bearb. I. Band: Lehrbuch der Harmonie. 29. Aufl., mit Anmerkungen und Ergänzungen versehen von Alfred Richter. XIV u. 226 S. 8°. Breitkopf & Härtels musikal. Handbibliothek I. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3 M.

Schroeder, L. v. Houston Stuart Chamberlain. Ein Abriß seines Lebens, auf Grund eigener Mitteilungen hrsg. Mit 4 Bildnissen. 114 S. kl. 8°. München 1918. J. F. Lehmanns Verl. 2.50 M.

Schwartz, Heinrich. Aus meinem Klavierunterrichte. Gesammelte Aufsätze. 134 S. 8°. München 1917. Otto Halbreiter. 2.50 M.

Die aus der „Neuen Musikzeitung" gesammelten Aufsätze des hochgeschätzten Münchener Akademieprofessors sind auch da, wo sie analytisch oder ästhetisch zu sein scheinen, durchweg klavierpädagogischer Natur. Zum kleinsten Teile beschäftigen sie sich mit allgemeinen, klavierpädagogischen Themen — der Kunst des Klavierspiels, den ersten Klavierstunden — zum größten geben sie klavierpädagogische Winke und Aufschlüsse in Form von Analysen einiger ausgewählter Meisterwerke der Klavierliteratur von Bach bis Brahms — also ähnlich, wie etwa Pfeiffer-da Mottas „Studien bei Hans von Bülow", Sandra Droucker-Galstons „Erinnerungen an Anton Rubinstein" oder Galstons „Studienbuch". Die klaviermethodischen Ansichten des zwischen älterer „Finger"- und moderner „Gleit"-Methodik geschickt vermittelnden Verfassers sind gesund und aus langjähriger eigner Praxis herausgewachsen. Er scheidet den künstlerischen Klavierspieler im Calandschen Sinne vom bloßen Tastenschläger, hält auf die Thalbergsche „Kunst des Gesanges auf dem Klavier", verehrt warm Phil. Em. Bach als Methodiker und Komponisten des Klaviers,

ist ein Feind jeder „alleinseligmachenden Methode", trennt den Künstler-Begleiter vom „Begleiter", verlangt vom Pianisten die humanistische Bildung, gediegene musikgeschichtliche und kunstästhetische Kenntnisse, wendet sich im Anhang scharf gegen den Unfug moderner subjektivistischer „Klassiker-Ausgaben und weiß seine frische und klare Darstellung gar anmutig durch kleine Meistersinger-Zitate zu beleben. — Die Schüler und Lehrer des Klavierspiels werden in den Analysen viel Beherzigenswertes und ästhetisch wie technisch-methodisch fein Beobachtetes finden. Hier liegt der unbedingte und wertvolle Schwerpunkt des Büchleins. Die einführenden allgemeinen Aufsätze sind viel leichter gewogen und stehen musik- und klaviergeschichtlich auf einigermaßen dünnem und schwankem Boden. Hierzu schließlich noch ein paar „Noten am Rande"; Eschmanns ehemaliger „Wegweiser durch die Klavier-Literatur" ist bereits seit mehreren Auflagen das alleinige und vom alten Eschmannschen Original kaum noch etwas aufbehaltende geistige Eigentum Ruthardts. Neben die allgemeine Musikgeschichte sähe ich gern die Geschichte und Ästhetik der Klaviermusik und des Klavierspiels gestellt. In der kleinen Einführung in S. Bachs Kunst steckt viel Liebe und Wärme; aber ich glaube beinahe, daß wir sie mit dithyrambischen Prädikaten wie „Ewigkeitsmusik", „Wunderwerk", „Riesengeist", „Titan", „gewaltige Offenbarung" usw. eher fern in den Himmel jagen, als sie in Haus und Herz ziehen. Aber man dankt Beides dem Verf. so aufrichtig, wie sein Eintreten für Phil. Em. Bach und dessen Sonaten. Summa: das klavierpädagogisch ungemein nutzbare Büchlein eines ausgezeichneten praktischen Fachmannes.

Walter Niemann.

Stieglitz, Olga. Musikalische Kultur, Zur Fortbildung des Lehrers. Heft 45, 20 S. Berlin. Herausgeg. von A. Pottag, Union, deutsche Verlagsgesellschaft. 0.80 ℳ.

Diese nur 20 Seiten umfassende Schrift will zeigen, daß das deutsche Volk trotz seiner unvergleichlich hohen musikalischen Begabung keine musikalische Kultur besitzt und die Wege angeben, auf welchen eine solche zu erreichen sei. Unser Opern- und Konzertwesen krankt daran, daß es sich in der Regel um Geschäftsunternehmungen handelt, daß also geschäftliche, nicht künstlerische Grundsätze maßgebend sind. Darum sollten die Städte einen Teil der öffentlichen Musikpflege selbst in die Hand nehmen, womit ja bereits, wenn auch in bescheidenem Umfang begonnen worden ist.

Die absichtliche Erziehung zur Musik leidet, was die Veranstaltung von Volkskonzerten und dergl. betrifft, vielfach an dem falschen Streben, die Massen, die doch ungeschult und unvorbereitet sind, gleich mit den schwerst verständlichen Werken, z. B. mit der 9. Symphonie, bekannt zu machen. Hier müßte pädagogisch planvoll vorgegangen werden.

Wichtiger sind die Mängel im Schulgesangsunterricht, dem innerhalb der Lehrfächer überhaupt zu geringe Bedeutung beigelegt wird. An der 1910 in Preußen für Gesangslehrer und -Lehrerinnen an höheren Schulen eingeführten Prüfungsordnung vermißt die Verfasserin die Prüfung in Pädagogik. Dagegen hat sie den wirklichen Fehler dieser Prüfungsordnung, daß nämlich in bezug auf die theoretischen Kenntnisse des Lehrers viel zu hohe, in bezug auf seine praktische Befähigung zum Gesang aber viel zu niedrige Forderungen gestellt werden, offenbar nicht erkannt. Wenn sie sich darüber entrüstet, daß unter den Schülerinnen der obersten Klasse einer Volksschule keine einzige etwas von Beethoven gehört hatte, während doch jeder Volksschüler Goethe und Schiller kenne, so liegt darin eine unbillige Zumutung an die Schule. Man vergißt immer wieder, daß Sinn und Verständnis für Poesie viel allgemeiner verbreitet sind als Sinn und Verständnis für Musik, wenigstens für edle Musik, und daß daher die Schule die künstlerische und geschichtliche Einführung in die musikalische Literatur durchaus nicht in der gleichen Weise vornehmen kann und darf wie die Einführung in die poetische Literatur. Haben die Volksschüler keine Komposition von Beethoven gesungen — und daraus wird man gewiß keinem Lehrer einen Vorwurf machen, so brauchen sie auch nicht zu wissen, wer Beethoven war. Sucht man sie dennoch über ihn zu belehren, so prägt man ihnen nur nichtssagende Worte ein und erzieht sie zu hohlem Namenkultus.

Schließlich kommt die Verfasserin auf den Konservatoriums- und den Privatunterricht zu sprechen, vielleicht den wundesten Punkt unserer Musikpflege, da bis jetzt weder für die Leitung einer Musikschule, noch für die Erteilung von Privatunterricht ein Befähigungsnachweis verlangt wird, und da es der großen Masse des Publikums an dem nötigen Urteil fehlt, um zwischen guten und schlechten Lehrern zu unterscheiden. Mit Recht tritt die Verfasserin für die

Bestrebungen des musikpädagogischen Verbandes ein, dessen letztes Ziel in der Schaffung einer staatlichen Prüfung für Konservatoriumsleiter und Privatlehrer besteht. Vor Kriegsausbruch soll dieser Plan in Preußen seiner Verwirklichung nahe gewesen sein und wird hoffentlich nach Friedensschluß wieder aufgenommen werden. Vermutlich wäre es am besten, wie in Österreich die Konzession zur Leitung einer Musikschule von dem Bestehen der Prüfung abhängig zu machen, diese dagegen für Privatlehrer, wie in England, nur fakultativ einzuführen, so daß das Publikum wenigstens die Möglichkeit hätte, sich vor absoluten Ignoranten zu schützen. Ein Allheilmittel darf man aber auch in solchen Staatsprüfungen nicht erblicken; denn was sich prüfen läßt, ist doch immer nur das wenigste von dem, was der Lehrberuf erfordert. Im wesentlichen wird die Höhe der musikalischen Kultur stets von dem Geiste abhängen, in dem die schaffenden, ausübenden und lehrenden Musiker ihrem Beruf obliegen, und den die Genießenden und Lernenden der Tonkunst entgegenbringen. Richard Hohenemser.

Storck, Karl. Geschichte der Musik. 3. verm. u. verb. Auflage. 8.—12. Tausend. 2 Bände. XVI, 488 u. VII, 456 S. Lex. 8°. Stuttgart 1918. Muthsche Verlagsh. Hlwdd. 25 M.

Süßmann, Otto. Methodisches Handbuch f. d. Gesangsunterricht in der Volksschule, nach dem Ministerialerlaß von 1914. Ausgabe I in Anlehnung an die Liederbücher von Runge-Gast-Gusinde bearb. XI und 176 S. 8°. Berlin 1918 (Umschlag 1919). Trowitzsch & Sohn, 5 M.

— Dasselbe. Ausgabe II. Zum Gebrauch neben allen methodischen Liederbüchern. XI u. 205 S. 8°. Ebenda 1918 (Umschlag 1919).

Vivell, Coelestin. Commentarius anonymus in micrologum Guidonis Aretini. Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-histor. Klasse. 185. Band, 5 Abb. 92 S. gr. 8°. Wien 1917. A. Hölder in Komm. 3.50 M.

Neuausgaben alter Musikwerke

Denkmäler Deutscher Tonkunst. Zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. XIV. Jahrg. 1. Band u. XVII. Jahrg. (29. u. 29. Band der ganzen Reihe). Tommaso Traëtta. Ausgewählte Werke. Eingeleitet und herausgegeben von Hugo Goldschmidt. Leipzig 1913 u. 1916. Breitkopf & Härtel. Jeder Band 20 M.

Traëtta ist das phantasievollste und musikalisch reichste Glied jener an Hasse anknüpfenden Gruppe von Opernkomponisten, die, von ihrer Bedeutung für die Kunst Glucks und Mozarts ganz abgesehen, kraft einer ungewöhnlichen Begabung und eines hohen dramatischen Ernstes die italienische opera seria auf eine bis auf heute nur von wenigen wieder erreichte Höhe emporgeführt haben. Je tiefer wir in diese ehedem als eintönige Schablonenarbeit verschrieene Kunst eindringen, desto schärfer treten die einzelnen Charakterköpfe auseinander; wir staunen über den Reichtum, der hier aus Hasses Saat erwuchs und begreifen es, daß diese Kunst lange Jahre das ganze gebildete Europa in ihren Bann schlagen und sich geraume Zeit auch der Gluckschen Reform mit Erfolg erwehren konnte.

Für Traëtta spricht außerdem das warme Lob, das ihm Gluck spendete, und die vorliegenden Bände rechtfertigen es vollkommen. Freilich wäre es, um dies gleich hier zur Sprache zu bringen, gerade bei einem Dramatiker seines Schlages lehrreicher gewesen, wenn statt einer Auswahl der bedeutendsten Szenen, unbeschadet des sicheren Urteils, mit dem sie getroffen wurde, eines oder mehrere vollständige Werke neu gedruckt worden wären. Gewiß, wir müßten dabei auch schwächere Partien mit in Kauf nehmen, hätten aber dafür einen einheitlichen Organismus vor uns, der es ermöglichte, jedes einzelne Stück zu dem Gesamtcharakter sowohl der betreffenden Figur als des ganzen Werkes in Beziehung zu bringen. Bei einem Komponisten, dem der Text nur der Faden zur Aufreihung schöner Musikstücke ist, mag das Prinzip der Anthologie am Platze sein, ein Dramatiker wie Traëtta dagegen hat Anspruch auf den Neudruck eines vollständigen Werkes.

Um das Leben Trs. und die Chronologie seiner Werke hat sich zuerst Florimo besonders

verdient gemacht, später gab dann besonders K. H. Bitters verunglückter Ausflug ins Reich der Neapolitaner H. Kretzschmar in der Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft I 229ff. Gelegenheit zu einer ganzen Reihe wichtiger Verbesserungen. Der erste der vorliegenden Bände bringt nun als Frucht eigener Forschungen des Herausgebers eine vollständige, mit größter Gewissenhaftigkeit zusammengestellte Bibliographie, die sich nicht allein auf die Texte und Partituren und deren Fundorte, sondern auch auf die Persönlichkeiten der Dichter, auf die Aufführungen und Mitwirkenden erstreckt. Auch die Biographie bietet eine Menge des Neuen über Florimo hinaus. Tr. war gleich den meisten seiner großen Zeitgenossen ein Schüler Fr. Durantes, dem somit, trotzdem er selbst keine Note für das Theater geschrieben hat, ein großer Anteil am Ruhme jener neapolitanischen Opernschule zufällt. 1751 erringt Tr. mit dem Farnace seinen ersten größten Bühnenerfolg, biegt dann aber bis 1757 auf das Buffogebiet ab. Allerdings kennen wir von diesen sechs Werken nur die Titel, was um so mehr zu bedauern ist, als seine späteren Buffoopern ihn auf diesem Gebiete kaum minder bedeutend erscheinen lassen als auf dem ernsten. 1757 faßt er dann gleich mit drei ernsten Werken auf den Bühnen außerhalb Neapels Fuß, der Nitteti für Reggio (Emilia), der Didone für Venedig und dem Ezio für Rom. Als bereits hochberühmten Meister berief ihn 1758 der Regent Don Filippo nach Parma. Die Bedeutung dieser Parmenser Zeit (1758—1765) für die Entwicklung der neapolitanischen Oper ist bereits von Kretzschmar a. a. O. besonders betont worden. Das Streben, der italienischen Solooper durch Chor, Tanz und selbständige Instrumentalmusik neues Blut zuzuführen, kündigt sich bereits bei Hasse an, Tr. aber ist hierin, dank der in Parma geschlossenen unmittelbaren Bekanntschaft mit den Franzosen, besonders mit Rameau, von allen seinen Gesinnungsgenossen am weitesten gegangen, weiter als selbst Jommelli. Zunächst wandte er sich völlig von der metastasianischen Librettistik ab: Ippolito ed Aricia (1759), I Tindaridi (Tantaridi) und Le feste d' Imeneo (beide 1760) sind nichts als Übersetzungen französischer Vorlagen, die der Hofdichter Frugoni für Tr. besorgen mußte. Wichtig ist Trs. von Parma aus erfolgte Verbindung mit Wien, für daß er schon 1758 seine Ifigenia in Tauride schrieb; der Text stammt von Coltellini, dem Gesinnungsgenossen Calsabigis. 1761 folgte die Armida, deren Dichtung ihrer Idee nach von dem Grafen Durazzo selbst herrührt. Es war kein Wunder, wenn die Ästhetiker, wie der Verfasser treffend hervorhebt, die Ziele Trs. und seiner Dichter denen Glucks und Calsabigis unmittelbar zur Seite stellten. Aber nicht nur Wien hat Tr. von Parma aus mit Opern versorgt, sondern auch Mannheim mit der bedeutenden Sofonisba (1762), und verschiedene italienische Bühnen (Turin 1760 mit dem Enea, Lucca 1762 mit der Zenobia, Reggio 1762 mit dem Alessandro, Padua 1764 mit dem Antigono). Charakteristisch ist, daß er gleich Jommelli während seiner Stuttgarter Zeit, in diesen für seine Landsleute bestimmten Werken auf reformatorische Bestrebungen fast vollständig verzichtete.

Die Parmenser Zeit, die fruchtbarste und glücklichste in Trs. Leben, nahm 1765 mit dem Tode des Herzogs ein Ende. In seinem äußeren Leben folgte zunächst die Leitung des Cons. d'Ospedaletto in Venedig (bis 1768) und dann der Ruf der Kaiserin Katharina an die Spitze der Petersburger Oper (bis 1774). Die venezianischen Jahre bringen nur eine große Oper, den Siroe für München (1767), im übrigen Werke für die Buffobühne und Kirche. Erst in Petersburg kehrt er wieder zur ernsten Oper zurück und erinnert sich mit der Antigona von 1772 (auf einen Text von Coltellini) wieder der alten Reformpläne. Es war sein bedeutendster Wurf auf dem Gebiete der italienischen Choroper. Freilich auch sein letzter. Seine letzten Lebensjahre (1774—1779), die er in London und Neapel verbrachte, waren durch Kränklichkeit und künstlerische Mißerfolge getrübt, immerhin fällt in diese Zeit noch die Aufführung des Cavaliere errante (1778), wohl seiner bedeutendsten Buffooper, die allerdings nur eine Umarbeitung des Stordilano von 1760 ist.

Die dramatische Entwicklung Trs. verläuft in einer merkwürdigen Zickzacklinie. Wohl steht er mit dem Herzen auf der Seite der Reformfreunde, aber zwischen diesen fortschrittlichen Werken auf Texte von Frugoni, Verazi und Coltellini stehen immer wieder andere, die sich völlig im Rahmen der alten Solooper halten. Man erkennt deutlich den Widerstand, den besonders in Italien das alte metastasianische Ideal dem neuen Geiste entgegensetzte. Hat doch selbst Gluck nach dem Orfeo noch den Trionfo di Clelia geschrieben. Am folgerichtigsten ging von allen diesen Meistern immer noch Jommelli

zu Werke, der diese zunehmende Verinnerlichung seiner Kunst freilich am Ende mit seinem Ruhme bezahlen mußte. Ihm ging allerdings die Arbeit bei weitem nicht so leicht von der Hand als seinem Zeitgenossen, der ihm an Originalität und Beweglichkeit der Erfindung entschieden überlegen war: es ist merkwürdig, mit welcher Sicherheit Tr. den alten wie den neuen Stil zu handhaben versteht. Die in den beiden vorliegenden Bänden enthaltenen Proben sind allerdings fast ausschließlich den Regenerationswerken entnommen und bringen innerhalb dieser nur die bedeutendsten und fortschrittlichsten Szenenkomplexe. Wir erkennen daraus, daß Tr. an musikalischer Schöpferkraft alle seine Mitbewerber, auch Gluck hinter sich ließ. Wir bewundern seinen Blick für das dramatisch Wirksame, seine Kunst der Steigerungen und überhaupt die packende Art, wie er die fortschrittliche Technik an den Höhepunkten seiner Opern zu meistern weiß. Für seine Beurteilung als Dramatiker im Ganzen, seiner Stellung seinen Stoffen gegenüber und seiner Charakterisierungskunst wird man freilich nach wie vor über diese Bruchstücke hinweg zu den vollständigen Partituren greifen müssen.

Tr. geht wie alle seine Zeitgenossen zunächst von der durch Hasse festgestellten Opernform aus. Daneben macht sich, besonders in orchestraler Beziehung, der Einfluß Jommellis geltend. Noch wichtiger aber ist der Einfluß der Franzosen, namentlich Rameaus, der in Trs. Kunst einen sonst bei den Italienern nicht eben häufigen weihevoll-pathetischen Zug hineingebracht hat. Schon die Ifigenia (Ib) legt Zeugnis dafür ab. Diese Oper ist aber außerdem deshalb von ganz besonderer Bedeutung, weil sich der Dichter Coltellini darin, vier Jahre vor Calsabigis „Orfeo" vollständig von dem Intrigensystem Metastasios lossagt. Es ist darum kein Wunder, wenn gerade dieses Werk im Orfeo deutliche Spuren hinterlassen hat. Mit Recht weist der Herausgeber auf die Verwandtschaft beider Furienszenen hin, im Gang der Handlung, im Aufbau und sogar in kleinen Einzelzügen. Trotzdem beweisen gerade diese beiden Szenen, daß Tr. auch hier noch durch eine Welt von Gluck getrennt ist und beim besten Willen doch nicht imstande gewesen wäre, ein Glucksches Musikdrama zu schreiben. Rein musikalisch ist seine Furienszene zweifellos reicher als die Glucksche, er läßt sich im Wesen dieser „Töchter der Nacht" keine Seite entgehen, die der Text ihm bietet, läßt sie drohen, Rache schnauben, triumphieren, und als wäre es damit noch nicht genug, beschwört er nach Jommellischem Muster auch noch den blutigen Schatten Klytämnestras in den Bläsern herauf. Auch Orest hält sich genau an den Gang der Situation: schwer stöhnt er im Halbschlafe auf, ehe er in einem musikalisch abermals besonders reich bedachten Satze (mit konzertierendem Fagott, nicht Cello —, der Berliner Partitur nach) die Furien anfleht. Gluck dagegen verschwendet nicht entfernt soviel Musik an diese Szene; seine Furien sind nur die dämonischen Hüterinnen der Pforten des Hades, sonst nichts, andere Seiten treten an ihrem Wesen überhaupt nicht hervor. Dafür wird jener Grundzug mit unerbittlicher Energie festgehalten, er äußert sich im Verlaufe der Szene wohl allmählich leiser und ruhiger, aber er ändert sich nicht: der unbarmherzige Reigenrhythmus ist im letzten Chor ebenso am Werke wie im ersten. Und ebenso ists mit Orpheus: er wird wohl drängender und erregter, aber von seinem eigentlichen Wesen ändert er kein Jota. Deshalb gibt es bei Gluck auch kein Erlahmen der Kraft, wenn der Text einmal keinen Anknüpfungspunkt für die musikalische Phantasie im einzelnen geben will. Die beiden gegnerischen Willensmächte halten mit ihrem Widerstreit den Dramatiker solange in Atem, bis die eine besiegt vom Schauplatz abtritt. Der Musiker darf bei Gluck das dramatische Bild zwar nicht durch Seitensprünge ins Irrationelle verdunkeln und stören, aber er darf auch nicht zu wenig sagen, er muß auf dem Posten bleiben, solange es die dramatische Idee verlangt, selbst wenn sich der dichterische Ausdruck im Einzelnen als musikalisch weniger ergiebig erweisen sollte. Wie aufmerksam Gluck übrigens die Wiener Opern Trs. studiert hat, lehrt auch der Vergleich des berühmten Che puro ciel im Orfeo mit der Einschläferungsszene im 2. Akt der Traëttaschen Armida. Die Grundmelodie gehört zwar seit dem Ezio von 1750 zu Glucks besonderen Lieblingen, aber das orchestrale Idyll mit den verschiedenen Naturstimmen im Orfeo wäre ohne die Szene bei Traëtta in dieser Art wohl nicht geschrieben worden. Und doch besteht auch hier ein gewaltiger Unterschied in der Gesamtauffassung: für den deutschen Meister lebt dieses ganze Naturbild wirklich und hat nach dem Willen seines Schöpfers die Aufgabe, eine ganz besondere Stimmung zu erzeugen, bei dem Italiener dagegen werden wir den Eindruck des bloßen geistreichen Illusionskunststückes nicht los.

Gluck hat später seinem Vorgänger die empfangenen Anregungen zurückgegeben. Das lehrt die Antigona mit der hier abgedruckten Anfangsszene des 2. Aktes. Das ist eine Totenklage, ein „tombeau“, wie zu Beginn des Orfeo, an den man nicht allein durch die Terzanklänge, sondern auch durch die kurzen Zwischenrufe der Antigona erinnert wird, wie auch der Emoll-Chor O voi dell' Erebo mehr als einmal an die Furienchöre anklingt. Aber auch hier ist der Unterschied bezeichnend: statt des kurzen Ausrufs des Orpheus, unter dem die Totenklage ruhig ihren Gang weitergeht, unterbricht Antigona den Chor mit Taktwechsel und einer ganz merkwürdigen rezitativischen Phrase, die auf volkstümliche Klagebräuche hinzudeuten scheint. Der ganze Fmoll-Chor bestätigt dies, ein schwerer Siciliano, halb Reigen, halb Klage, mit allen Kennzeichen der schwermütigen Volksweisen des Südens. Noch deutlicher wird dieser Charakter im folgenden Solo der Antigone Ombra cara amorosa (Bd. XIV f. S. 138ff.), einem ganz merkwürdigen, packenden Satz, der beständig zwischen Rezitativ und melodischem Gesang, zwischen kirchlicher Psalmodie und Sicilianocharakter hin und herschwankt und manchmal, besonders in seiner kühnen Harmonik, unmittelbar auf die alten „Lamenti“ der Venezianer zurückzuweisen scheint. Diese ganze nächtliche Totenklage gehört zum Eigentümlichsten in der ganzen neapolitanischen Dramatik und beweist, wie eng die Oper auch damals noch mit der Volkskunst zusammenhing. Dazu gehört z. B. auch die Solomandoline der graziösen Canzonetta in den Feste d'Imeneo II 6 (S. 99ff.).

In der Kunst, das Einerlei der alten Oper mit ihren Rezitativen und Arien durch große, mehrgliedrige Szenenkomplexe zu ersetzen, marschiert Tr. mit Jommelli zusammen an der Spitze der fortschrittlich gesinnten Italiener, auch in der Technik des Akkompagnatos ist er seinem großen Zeitgenossen durchaus ebenbürtig, ja er übertrifft ihn nicht selten an Originalität und Plastik der Motive. Vor allem aber ist Tr. wohl der bedeutendste Melodiker der damaligen Oper. Gerade hierin bleibt er freilich durchaus Italiener; die Arienmelodik nach Glucks Art mit deklamatorischen Zügen vollständig zu durchsetzen, ist ihm nie in den Sinn gekommen. Aber er verfällt auch niemals ins Ungesangliche, Instrumentale; alle seine Sologesänge beweisen deutlich, daß er mit der Gesangspraxis seiner Zeit gründlich vertraut war. Unsern modernen Sängern können die in den beiden Bänden enthaltenen Arien usw. nur wärmstens empfohlen werden, zumal da die Ausgabe auch gleich einen Klavierauszug beigibt. Mit Recht nennt der Herausgeber bei Trs. dramatischer Melodik den Namen Mozarts. Ob freilich direkte Einflüsse vorliegen, ist zwar möglich, aber nicht erwiesen; die Mozartschen Briefe kennen den Namen Tr. jedenfalls nicht. Aber eine geistige Verwandtschaft besteht unleugbar zwischen den beiden Meistern, besonders da, wo es sich um den Ausdruck der Sehnsucht und Wehmut handelt; wenn sie auch nicht so eng ist wie z. B. zwischen Majo und Mozart. Man sehe sich daraufhin im 2. Band S. 157ff. nur einmal die Arie des Figlio an: es sind weniger unmittelbare Anklänge, die auf Mozart hinweisen, als die ganze Empfindungssphäre dieses Stückes. Stark ist die Ähnlichkeit beider Meister namentlich auch in den Klagearien, für die Tr. gleich allen Neapolitanern mit Vorliebe die Tonart g moll wählt. Sie tragen bei ihm bereits jenen herben Zug, der dann in verstärktem Grade in den entsprechenden Sätzen Mozarts wiederkehrt. Aber auch der düster-leidenschaftliche Mozart hat bei Tr. einen merkwürdigen Vorläufer in der Arie der Sofonisba (II 42ff.) Terrore m' inspira: die Synkopenbegleitung mit den in gebrochenen Dreiklängen einherschleichenden Bässen, die Synkopenmelodik (S. 43) und besonders der Rückgang auf dem Orgelpunkt mit den scharfen Vorhalten darüber (S. 52) sind ganz mozartisch.

Es ist schade, daß neben den ernsten Opern die komischen in der Neuausgabe gar nicht vertreten sind, zumal da die Buffokunst überhaupt in sämtlichen Denkmälerpublikationen bisher nur sehr spärlich zu Worte gekommen ist. Wohl wird man Tr. auf diesem Gebiete nicht zu den eigentlichen Bahnbrechern zählen dürfen, doch hat sein starkes Talent besonders mit dem Buovo d'Antona (1759) den Serve rivali (1768) und dem Cavaliere errante (1778) die Gattung mit Werken bereichert, die ihren großen Erfolg durchaus rechtfertigen. Er bekundet darin eine besondere Vorliebe für jene groteske Phantastik, die wie in der großen Wahnsinnsepisode im 2. Akt des Cavaliere, stark ans Abgeschmackte streift; daß bei dieser Parodie auch Gluck nicht geschont wird, ist bekannt[1]). Tr. führt derartige Szenen mit besonderer Breite und Drastik aus und läßt dabei nament-

[1]) Vgl. H. Kretzschmar Ges. Aufs. II 207. Denkm. d. Tonk. in Österreich Bd. 44a, Anhang.

lich das Orchester eine höchst eigentümliche und beredte Sprache reden. Schon der Buovo d'Antona enthält zahlreiche pittoreske Bilder dieser Art: eine Bauern- und Jagdmusik, ein Pilgerbettellied und zwei ausgeführte Parodien einer Gerichtsverhandlung und des Ärztestandes. Sehr witzig ertönt in der Arie des wahnsinnigen Guido (Cav. err. II 4) bei den Worten via fatemi un balletto ch'io fo da suonator plötzlich die Violine des Ballettgeigers. Überhaupt bewährt sich Trs. dramatischer Blick auf Schritt und Tritt und namentlich seine Finales gehören zu den schlagkräftigsten ihrer Zeit. Wichtig ist dabei, daß bereits im Buovo d'Antona, also ein Jahr vor Piccinnis Cecchina, die Rondoform deutlich vorgebildet ist, wie Tr. es überhaupt ausgezeichnet versteht, im späteren Verlauf seiner breit ausgeführten und vielgliedrigen Finales ebenso überraschend als sinnvoll auf frühere Motive zurückzugreifen. Den Einfluß der ernsten Oper verraten dabei die häufigen Akkompagnatos in den Finales; mitunter sind es nur ein paar Takte spannender Überleitung. Auch die Gruppierung der Singstimmen ist von großer Wirkung und das Orchester gerade in diesen Sätzen besonders reich und selbständig bedacht.

Trs. melodische Kraft zeigt sich in den komischen Werken nicht minder stark als in den tragischen. Namentlich ihr volkstümlicher Zug ist ihnen zugute gekommen. Seine volkstümlichen Gesänge sind von einer Frische und Anmut, die heute noch besticht und haben Mozart ganz offenkundig besonders angezogen. Den Cavaliere errante muß er gut gekannt und studiert haben, denn außer den von Kretzschmar[1]) angeführten Proben wimmelt es in dieser Oper geradezu von Mozartismen, sobald es sich um unschuldige Heiterkeit oder um weichere Empfindungen handelt. Auch Guidos Diener Calotto gehört nicht allein dem Texte nach in die stattliche Ahnenreihe Leporellos. Der Cavaliere bringt zu dem noch ganz ausgesprochen wienerische Züge in Melodik und Instrumentation; schon im Schlußsatz der Sinfonie taucht eine slavisch angehauchte Melodie auf, wie wir sie gelegentlich auch bei den Wienern, z. B. in Dellers Balletten finden.

Diese Ausführungen mögen genügen, um auf die Bedeutung der beiden vorliegenden Bände für die Opernforschung hinzuweisen. Schon die darin gegebenen Proben von Trs. Kunst zeigen deutlich, daß er nicht bloß als Zeitgenosse und Vorläufer Glucks und Mozarts, sondern als eigene, selbständige künstlerische Erscheinung gewürdigt zu werden verdient. Sind wir erst außer mit ihm und Jommelli auch mit den übrigen Gliedern dieser Gruppe, vor allem mit ihrem geistigen Vater Hasse, näher bekannt, so wird sich das musikalische risorgimento der Italiener, das schließlich in Glucks Kunst ausmündet, erst in seinem ganzen Umfang übersehen lassen. Wer sich auf die vorliegende Auswahl hin aber mit dem ganzen Traetta beschäftigen will, wird an der trefflichen ästhetischen Einführung des Herausgebers einen sicheren Berater finden.

Hermann Abert.

Palestrina, Pierluigi da. Ausgewählte achtstimmige Motetten für Doppelchor, je mit Sopran, Alt, Tenor und Baß in moderner Notation unter Zusammenziehung der Liniensysteme redigiert von Dr. Hermann Bäuerle. Kritisch-korrekte, modernisierte Ausgabe für die Liturgie. I. Heft. Stabat Mater (18 S.) II. Heft. Pater noster (7 S.). Leipzig 1917. Breitkopf & Härtel. Jede Partitur 1.50 ℳ.

Bäuerle läßt seinen vortrefflichen praktischen Ausgaben von Palestrinas vier- und fünfstimmigen Messen, sowie der vierstimmigen Motetten nunmehr eine ebenso vortreffliche von 10 achtstimmigen Motetten folgen, deren beide erste Nummern hier vorliegen. Die Aufgabe war diesmal, bei zweichörigen Stücken, deren Chöre in sich wieder häufig homophon sind, leichter als bei geringerstimmigen Stücken; die Zusammenziehung auf je zwei Systeme für jeden Chor ergibt sich ja von selbst. Die Lesbarkeit, Übersichtlichkeit und praktische Brauchbarkeit sowohl für das Konzert wie für den Kirchenchor, bei selbstverständlicher Treue gegen den musikalischen Wortlaut des Originals, kann nicht wohl übertroffen werden; beim Vergleich etwa mit Wüllners Ausgabe des Stabat Mater (die es ebenfalls mit Rücksicht auf die Führung der beiden Tenore um einen Ganzton tiefer transponiert) zeigt sich in der dynamischen Interpretation wohltuend die kräftigere, kirchlichere Auffassung Bäuerles. Bäuerle setzt, wie es hier auch nicht anders sein kann, den durchgezogenen regelmäßigen Taktstrich; über diesen Punkt der Herausgabe alter a cappella-Musik sollte man endlich zu einer Einigung gelangen. A. E.

[1]) Ges. Auff. II 269.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1918/19. Nachtrag.

Dresden.

Technische Hochschule. Zwischensemester für Kriegsteilnehmer (3. Februar bis 10. Mai). Prof. Dr. Eugen Schmitz: Haydn, Mozart, Beethoven, einstündig. — Oper und Musikdrama seit Wagner, einstündig.

Gießen.

Musikdirektor Prof. Gustav Trautmann: Mozarts Sonaten. — Übungen in Elementartheorie und Harmonielehre (für Anfänger). — Übungen in Akkordverbindungen und in der Modulation. — Gehörübungen und Musikdiktat.

Rostock.

Prof. Dr. Albert Thierfelder: Altchristliche und mittelalterliche Musik, zweistündig. — Kontrapunkt zweistündig.

Zürich.

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Bach als Kantor, einstündig. — Die Musik im Altertum und Frühmittelalter, zweistündig.

Mitteilungen der Musikwissenschaftlichen Gesellschaft Finnlands

Jahresversammlung am 28. Oktober 1918. Die im Saal des Helsingforser Musikinstituts zahlreich versammelten Anwesenden wurden vom Vorsitzenden, Prof. Dr. Ilmari Krohn begrüßt mit einem Hinweis auf das verflossene Jahr, während dessen die Gesellschaft seit ihrer letzten Jahresversammlung (6. Dez. 1917) in ihrer Tätigkeit durch die erschütternden politischen Ereignisse verhindert gewesen ist. Dieser Umstand hat doch nicht die Mitglieder der Gesellschaft abgehalten, für die gemeinsamen Ziele derselben privatim treu weiter zu arbeiten. Die neuen erweiterten Möglichkeiten eröffnen nun für die Gesellschaft neue Hoffnungen auf gedeihliches Wirken auf ihrem Arbeitsfelde. Als neue Mitarbeiter für das musikalische Leben des Landes wurden die jüngst begründeten Vereinigungen: Tonkünstlerverband und (Orchester-) Musikerverein Finnlands erwähnt, neben den bisher schon bestehenden: Gesanglehrer- und -lehrerinnenverein, sowie Kantoren- und Organistenverein. Das von neuem ins Leben gerufene finnische musikalische Monatsheft „Säveletär", deren Redaktion nunmehr mit der Gesellschaft in besonders nahen Beziehungen steht, hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Interessen und Ziele der gesamten obengenannten musikalischen Organisationen publizistisch zu vertreten und zu fördern. — Darnach lenkte der Vorsitzende die Aufmerksamkeit auf zwei in diesem Jahre abgeschiedene deutsche Musiker, deren Bedeutung für das finnische Musikleben hoch anzuschlagen ist: Richard Faltin und Gustav Schreck. Faltin (geb. 1835 in Danzig) kam schon 1856 nach Wüpuri (Wiburg) in Finnland, 1870 nach Helsinki (Helsingfors), an beiden Orten das gesamte musikalische Leben in vielseitigster Weise anregend und vertiefend (seit 1871 Organist an der Hauptkirche und Musikdirektor der Universität, 1870—80 Kapellmeister an der finnischen Oper, 1870—84 Leiter des von ihm begründeten Helsingforser Gesangvereins, mit Erstaufführungen von Bachs Matthäus-Passion, Haydns Schöpfung, Brahms Deutschem Requiem usw., seit 1882 Orgellehrer am Helsingforser Musikinstitut, 1896 Titularprofessor, außerdem tätig als Komponist von Kantaten u. a. Vokalwerken, Kompositionslehrer, Herausgeber des in Finnland meist gebräuchlichen Choralbuches usw.). Nicht zu vergessen sei sein Anteil an der erstmaligen Begründung (1900) der Helsingforser Ortsgruppe der IMG, trotzdem dieser Versuch wegen unzureichendem Anklang damals versandete, um später mit mehr Erfolg von jüngeren Kräften wieder aufgenommen zu werden. Seine bedeutende musikalische und musikwissenschaftliche Bibliothek ist durch sein Vermächtnis nunmehr Eigentum der hiesigen Universität geworden. — Auch Professor Gustav Schreck kam in jungen Jahren nach Wüpuri, von wo er nach beendetem Aufenthalt (1871 bis 1874) seine Gattin (Emmy, geb. Krohn), heimholte, um dann sich in Leipzig fest anzusiedeln.

Von ihrer Dichterhand erhielt er den Text für sein großes Chorwerk „König Fjalar" (nach dem Epos des finnländischen Dichters Runeberg). Aber auch in anderer Weise verblieb er in Berührung mit dem finnischen Kunstleben; so zählten unter seine Schüler am Leipziger Konservatorium auch finnische Komponisten (Merikanto, sowie Unterzeichneter). — Diesen Ausführungen des Vorsitzenden folgte die Wiedergabe der Arie „Dihonnas Sehnsucht" aus König Fjalar (Frl. Erna von Weymarn) und zweier geistlichen Gesänge von Faltin im finnisch-nationalem Stil (Opernsänger Eino Rautawaara).

Darauf wurden drei finnische Volkslieder vorgetragen, die von Magister Heikki Klemetti im Stile des frühen Mittelalters mit Begleitung einer Violine und eines Kantele versehen war und von ihm mit vorhergehenden historischen Bemerkungen erläutert wurden (Frau Eva Lahdensuo, die Herren Toiwo Haapanen und Leevi Madetoja). In derselben Weise erläutert folgte eine Sonate von Dall' Abaco (1675—1742) für drei Streichinstrumente mit Klavier (die Herren Toiwo Haapanen, A. Otto Wäisänen, K. Ilmari Raitio und Martti Paawola).

Zum Schluß wurde der Jahresbericht vorgelesen, worin u. a. darauf hingewiesen wurde, daß die Mitglieder der Gesellschaft alle unversehrt die rote Schreckensherrschaft durchlebt haben, trotz mancher drohender Todesgefahr, und daß durch ein neuerdings in Kraft getretenes Millionenvermächtnis (Alfred Kordelin, ermordet von den Roten im Herbst 1917) zur Beförderung von Wissenschaft, Kunst, Literatur und Volksaufklärung, auch für die Gesellschaft neue Möglichkeiten für Erweiterung ihrer Tätigkeit sich eröffnet haben. — Nach erledigtem und gutgeheißenem Kassenbericht erfolgte die Neuwahl der satzungsgemäß ausscheidenden Vorstandsmitglieder, sowie Wahl der Suppleanten und Revisoren. Der Jahresbeitrag wurde auf 10 ℳ bestimmt; 30 neue Mitglieder ließen sich anmelden. — Der Vorstand besteht aus folgenden Personen: Prof. Dr. Ilmari Krohn (Vorsitz.), Mag. Heikki Klemetti (stellvertr. Vors.), Mag. Otto Anderssohn und Stud. A. Otto Wäisänen (schwed. und finn. Schriftführer), Dr. med. Gösta Enckel (Archivar), Frl. Paula af Hewlin (Kass.), Stud. Toiwo Haapanen und Frl. Helena Tiinus (Suppl.).

Ilmari Krohn.

Mitteilungen

Das Kuratorium und die ordentlichen Mitglieder des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg haben Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar und Prof. Dr. Adolf Sandberger zu Senatoren gewählt.

In der Kölnischen Volkszeitung vom 8. Dezember 1918 berichtet J. Wagner, Pfarrer in Ehrenbreitstein, „Neues über Beethovens Großeltern mütterlicher Seite", nachdem an eben derselben Stelle, am 16. Dezember 1917, schon Lohmeyer bisher unbekannte Mitteilungen über die rheinischen Ahnen Beethovens gemacht hatte. Der Vater von Beethovens Mutter, Heinrich Keverich, geb. 1701 zu Ehrenbreitstein, war unter dem Kurfürsten Franz Georg (1729—1756) und Johann Philipp v. Waldesdorff (1756—1768) erster Hofkoch und Admodiator des ganzen Küchenwesens bei Hof; ebenso begütert und angesehen wie er war seine aus Koblenz stammende Gattin, Maria Klara geb. Westorff, die Tochter des dortigen Senators Joh. Bernard Westorff, die ihrem Manne vier Söhne und zwei Töchter gebar. Deren jüngere, Maria Magdalena Keverich, wurde die Mutter Beethovens. Geboren am 19. Dez. 1746 zu Ehrenbreitstein, verlor sie den Vater schon 1759, und so vermählte sie sich, noch nicht 17 Jahre alt, mit dem verwitweten Hofkammerdiener Johann Leyn in Ehrenbreitstein am 30. Jan. 1763, der drei Kinder mit in die Ehe brachte, zwei Söhne und eine Tochter: die Söhne starben sehr früh; was aus der Tochter ward, war nicht zu ermitteln. Maria Magdalena gebar ihrem Gatten am 25. Okt. 1764 einen Sohn Johann Peter Anton, der jedoch nur einen Monat alt wurde. Leyn selbst starb, erst dreißig Jahre alt, am 28. Okt. 1765. Mit Einwilligung ihrer Mutter ging die junge Witwe ihre zweite Ehe mit dem Hoftenoristen des Kölner Kurfürsten, Johann van Beethoven ein, der auf einer Kunstreise an den Hof des Kurfürsten von Trier in Ehrenbreitstein im Gasthaus zu den drei Königen in der Wagenbachstraße, wo die Familie Keverich wohnte, sie kennen gelernt hatte. In den folgenden Jahren erleichterte Johann van Beethoven seine Schwiegermutter um

fast all ihr erspartes Vermögen; sie geriet in gewisse Not, und starb, kaum 63 Jahre alt, am 13. Sept. 1768. Wagner teilt einen umfangreichen Auszug aus dem kurtrierischen Kammerprotokoll vom 26. März 1768 mit, ein Bittgesuch an Kurfürst Clemens Wenzeslaus für Maria Klara Keverich, das in die Verhältnisse von Beethovens Großmutter einen guten Einblick gewährt, und das Elend der Ehe Johanns van Beethoven ganz offen berührt. A. E.

In dem offenen Brief Heinr. K. Schmids über Franz Schuberts neuentdecktes Quartett in Heft 3 muß es auf S. 184, Zeile 5 von unten statt „des neuen Fortes" natürlich „des neuen Partners" heißen.

Die Berliner Revolution am 9. November hat auch die frühere Kgl. Bibliothek in Mitleidenschaft gezogen. Es wurde auf die Bibliothek geschossen, und dabei drangen die Kugeln auch in die Räume der Musikabteilung. Schaden an den reichen Musikschätzen wurde nicht angerichtet, obwohl die Räume der Musikabteilung auch durchsucht und viele Schränke aufgebrochen wurden. Doch ist bis auf kleinere Gebrauchsgegenstände und Geldbeträge nichts fortgeschafft worden.

Auch in München tragen die Vorräume der Musiksammlung und der Handschriften-Abteilung der früheren Kgl. Hof- und Staats-Bibliothek die Spuren einer Beschießung durch Maschinengewehre am Nachmittag des 9. November; die Bestände der Bibliothek blieben vollständig unberührt.

Kataloge

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin. Katalog 203. Seltene Musikliteratur. Bücher über Musik, Tanz u. Liturgie vom 15. bis 18. Jahrhundert. 105 Nummern. (Es ist nicht ohne Interesse, die Steigerung der Preise auf dem antiquarischen Büchermarkt in den letzten Jahrzehnten und besonders letzten Jahren an Hand eines solchen neuen Katalogs wieder einmal festzustellen: und zwar ganz objektiv, ohne Vorwurf nach irgend einer Seite: die angebotenen Bücher sind eben seltener geworden. Nur ein paar Stichproben, und zwar absichtlich von Werken, die nicht etwa bloß für den Sammler-Liebhaber, sondern sehr wohl auch für den „gewöhnlichen" Musikforscher in Betracht kommen. Also: Hillers Anweisungen zum richtigen und zierlichen Gesange: 1907 für 10 *M* zu bekommen, jetzt 36 *M*. Matthesons Beschütztes Orchester, 1894 18 *M*, jetzt 75 *M*. Sambers Manuductio ad Organum, 1894 30 *M*, jetzt 80 *M*. E. W. Wolfs Musikalischer Unterricht, 1907 6 *M*, jetzt 24 *M*. Zarlinos Istitutioni armoniche, 1914 die Ausgabe von 1562 45 *M*, die Ausgabe von 1573 jetzt 100 *M*. Die Schwierigkeiten für einen jungen Musikgelehrten, sich eine ausreichende Bibliothek zu schaffen, wachsen bei diesen Preisen, denen die Preise der neueren und neuesten Musikliteratur durchaus entsprechen, ins Unübersteigliche; die Folge davon ist eine gesteigerte Inanspruchnahme der öffentlichen Büchereien und rapide Abnutzung ihrer Bestände.)

Januar	Inhalt	1919

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Fünftes Heft | 1. Jahrgang | Februar 1919

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Die Namen der altägyptischen Musikinstrumente

Von

Curt Sachs, Berlin

Die Erkenntnis, daß wohlgedeutete Namen geschichtliche Zeugen von besonderer Aussagekraft sind, zwingt dazu, neben die Beobachtung der Gegenstände und Begriffe selbst und neben das Studium der literarischen und bildlichen Quellen die Feststellung und Prüfung der einheimisch-zeitgenössischen Benennungen zu setzen. Aus ihnen ist oft zu erschließen, was sonst verschwiegen bleibt: Herkunft, Alter, Urform, Ethos. In diesem Sinne möchten die nachfolgenden Bemerkungen zur Nomenklatur der altägyptischen Musikinstrumente verstanden werden. Sie sind von der Tatsache bestimmt, daß in diesem Feld eine außergewöhnliche Häufung von Mißverständnissen von Generation zu Generation weitergeschleppt wird: nicht ein einziger der Namen, die bis heute in der musikwissenschaftlichen Literatur genannt und abgeschrieben werden, nofre, tebuni, sebi, mem, existiert überhaupt! Eine Besserung ist zwar durch Victor Lorets Beitrag zum ersten Band der Lavignacschen „Encyclopédie de la Musique" (Paris 1913) eingetreten. Aber auch diese Arbeit, die musikwissenschaftlich abgelehnt werden muß, ist im Philologischen, obgleich von einem Ägyptologen verfaßt, unvollständig und unzureichend.

Wenn hier von musikwissenschaftlicher Seite aus diese Dinge behandelt werden dürfen, die doch überwiegend in die Kompetenz der ägyptischen Philologie und Lexikographie fallen, so geschieht es nur dank der wertvollen Hilfe berufener Ägyptologen, voran Prof. Dr. Heinrich Schäfer, Direktor der Ägyptischen Abteilung der Staats-Museen, und Dr. Hermann Grapow. Die wesentliche Unterlage bilden die Zettel des werdenden Ägyptischen Wörterbuchs der Preuß. Akademie der Wissenschaften, das von Geh. Rat Prof. Dr. Erman geleitet wird, und dessen Schätze mir durch seine Güte zugänglich waren.

Wir beginnen mit dem S i s t r u m , das ja zum Symbol der ägyptischen Musik geworden ist. Man muß zwei verschiedene Typen dieses Kultgeräts unterscheiden: ich nenne den einen B ü g e l s i s t r u m, weil seine Rasselstäbe gegen einen schlank-hufeisenförmigen Bügel mit meist ausgestülpten Rändern schlagen, den andern, dessen Körper ein kleines einzelliges Tabernakel (*νάος*) aus zwei Wänden mit Hohlkehlsims und offener Tür bildet, N a o s s i s t r u m. Eine sehr interessante Belegstelle sichert die Namen beider Arten. Auf einer Malerei von Dendéra tritt ein König der Göttin

Hathor gegenüber, in jeder Hand ein Sistrum, rechts das naosförmige, links das Bügelsistrum. Die Beischrift aber lautet:

Die sšst ist in meiner Rechten,
Sie vertreibt den Schrecken,
Der Iba ist in meiner Linken,
Er erfreut (?) den .....

Zwei weitere Darstellungen mit Text bringen die gleichen Benennungen[1]). Damit ist in aller wünschenswerten Deutlichkeit gegeben: das Bügelsistrum hieß ỉba, das Naossistrum sšst, ein Wort, das in der üblichen Behelfsaussprache seschescht lautet. Dazu darf bemerkt werden, daß die Hieroglyphenschrift starke und schwache Konsonanten gibt, aber keine Vokale. So mußte man sich zu einer Übereinkunft entschließen: der deutsche Ägyptologe[2]) schaltet heute, wenn ein Wort gesprochen werden soll, zwischen die Konsonanten so viel kurze e ein, daß eine Aussprache möglich ist. Ein kurzes a ist zulässig als Umschreibung des hieroglyphischen „Adlers", der dem hebräischen א entspricht. Das Schluß-t in sšst ist die weibliche Endung. Die Zitate stammen aus später griechischer Zeit, die Texte sind unter Ptolemäus XIII., also 80—52, entstanden. Bezeichnete Abbildungen einzelner Sistren aus früherer Zeit bestätigen aber die Dendéra-Inschriften. Nur selten wird auch die Bügelform sšst genannt; aber wo in der gesamten Instrumentengeschichte hielten literarische Quellen die Typen scharf auseinander? — Ein zweiter Name des Bügelsistrums ist sḫm, gelesen sechem, eigentlich ein Szepter.

Die Trommel, jedenfalls die Rahmentrommel, die in der Zeit der XVIII. Dynastie, also um 1500 oder 1400 v. Chr. zuerst abgebildet wird, hieß śr, gelesen ser. In der griechischen Zeit tritt dazu das Wort tbn, gelesen teben, zu dem man vergleichen möge: sumer. dub, gr. *τύπανον*, arab.-pers. debdebe, grusin. dabdabe, hebr. תֹּף, aram. tuppa, arab. daff, ungar. dob, rumän. tobă usw., die alle „Trommel" bedeuten. Der koptische, d. h. spätägyptische Name ist kemkem, kukem, zu kem „schlagen"; entsprechend hat das Persische ham „Trommel". Loret[3]) zitiert vom Großen Tempel in Karnak — ohne nähere Angabe, also bei der ungeheuren Menge der Karnak-Inschriften nicht nachprüfbar — eine hieroglyphische Schreibung des Wortes tbn mit einer Faßtrommel als erklärendem Determinativ. Aus ihr geht hervor, daß in der griechischen Zeit der Name tbn, der sonst nur für die Rahmentrommel belegt ist, auch die Röhrentrommel bezeichnet. Einstweilen ist nicht festzustellen, ob der Name — wie die Rahmentrommel selbst — altvorderasiatischer Herkunft ist, oder griechischer: die Wahrscheinlichkeit spricht für das letztere.

Ein Name, der mit der Leier in Verbindung gebracht werden kann oder muß, hat sich nur an einer einzigen und leider wieder sehr späten Stelle, im Papyrus Anastasi IV 12, 2, erhalten; er gehört also dem Neuen Reich, der XIX. oder XX. Dynastie an. Es ist das Wort knnr, gelesen kenner, das durch sein hieroglyphisches Determinativ als ein Holzinstrument, durch seine Schreibung als ein Fremdwort und durch die offenbare Verwandtschaft mit hebr. כִּנּוֹר, arab. kinnāre, kannāre (plur. kanānir) und gr. *κινύρα* ziemlich eindeutig als Leier bezeichnet wird. Da diese Verwandten als ersten Vokal überwiegend ein i haben, so läßt es sich vertreten, den altägyptischen Namen kinner auszusprechen.

---

[1]) Mariette, Dendérah, Paris 1870—74, III 32, 39.
[2]) Vgl. A. Erman, Ägyptische Grammatik[3], Berlin 1911.
[3]) a. a. O. 13.

In der Regel wird man, wie es ja nahelag, den Harfennamen bnt, bn, bjn auch der Leier gegeben haben; selbst in der Spätzeit: die koptische Übersetzung der Septuaginta gibt כִּנּוֹר und κιϑάρα durch uoini wieder und den apokalyptischen κιϑαρῳδός durch ref. er. uoini.

Der eben angedeutete Name der Harfe ist der einzige Saiteninstrumentenname Ägyptens, der schon im Alten Reich belegt ist [1]). Er kommt in den beiden Formen bnt, gelesen bent, und bjnt, gelesen bint, vor; die weibliche t-Endung fällt in der Spätzeit. Das Wort hält sich bis in die römische Zeit und geht in der Schreibung uoini ins Koptische über. Oberägyptisch ausgesprochen lautete dies Wort vīnī, mit dem Artikel t. vīnī. Das hat Josephus durchaus richtig in der Form τὸ βυνί ins Griechische übertragen; β hatte damals bereits wie auch im Neugriechischen den Lautwert v. So erklärt sich die mißverstandene Additionsbildung tebuni, die in der Literatur bis heute fortlebt.

Im ersten Jahrhundert n. Chr. kann nun die Bogenharfe annähernd ägyptischen Typs bereits auf indischem Boden nachgewiesen werden. Ihr Name lautet im Sanskrit vīṇā, ein Wort, dessen Etymologie bisher unbekannt ist, und dessen Zerebral, da kein r voraufgeht, für fremde Herkunft spricht. Des Gandharva Pañcaśikha Instrument ist in der Hindulegende die „beryllstöckige Harfe", vaiḍuryadaṇḍā vīṇā; muß man da nicht an die ägyptische Harfe denken, die „mit Silber, Gold, Lapislazuli, Malachit und allen prächtigen Edelsteinen" [2]) geschmückt war? Sollten nicht Indiens heute ausgestorbene Bogenharfe und ihr Name vīṇā aus Ägypten stammen, dem Land, das in jener Zeit teure silberne Gefäße und μουσικά — wie der Ἀνώνυμος περίπλους τῆς ἐρυϑρᾶς ϑαλάσσης ausdrücklich meldet — nach Indien ausführte?

Bjn blieb nicht der einzige Name der Harfe. Mindestens in der XVIII. Dynastie, vermutlich aber schon früher, tritt dazu die Bezeichnung d̲ad̲at (žažat). Zuerst im Papyrus Leiden 144 recto [3]): „Merke, wer [nicht einmal] die d̲ad̲at konnte, besitzt [jetzt] eine Bnt", wobei nach dem ganzen Zusammenhang der vorgetragenen Weisheitsregeln die Bnt an Wert und Bedeutung hoch über der d̲ad̲at stehen mußte. Ebenso bringt der spätere Papyrus Leiden 32, 2, 28 wieder einen Bnt- und einen d̲ad̲at-Spieler in Gegensatz. Hier hat das Wort bnt nur das Holzdeterminativ, d̲ad̲at aber das Harfendeterminativ! Dazu gibt die Beischrift zu den allbekannten Harfenistenbildern im Grabe Ramses' III. zu Biban el-Muluk, also zu den denkbar prächtigsten Harfen, beidemal das Wort d̲ad̲a, und in ptolemäischer Zeit hat das Harfendeterminativ den Lautwert des koptischen ža. Die Spärlichkeit der Belege nötigt zur Zurückhaltung. Immerhin müssen wir wohl auf Grund des gegenwärtigen Befundes feststellen: solange Ägypten nur ein einziges Saiteninstrument, die Bogenharfe, besaß, nannte es diese bnt; nach dem Hinzutritt der asiatischen Chordophone ging der Name mindestens auf Winkelharfe und Leier über, während die Bogenharfe die Bezeichnung dzadza annahm, die, offenbar volkstümlich, schon früher der Harfe gehört haben mochte und nun dem einheimischen Instrumente blieb. Man wird sich, glauben wir, nicht an der Tatsache zu stoßen brauchen, daß auch später noch bnt mit dem Harfendeterminativ versehen wird; dieses war eben altes Schriftgut und gehörte gleichsam zur Orthographie

---

[1]) Der Harfenabschnitt ist vom Verfasser in annähernd gleicher Form bereits in der Kretzschmar-Festschrift, Leipzig 1918, S. 127, gegeben.

[2]) Mariette, Karnak 15.

[3]) A. H. Gardiner, The Admonitions of an Egyptian Sage from a Hieratic Papyrus in Leiden, Leipzig 1909, p. 59, 7, 13.

des Wortes, ohne über den Bau des bezeichneten Gegenstandes in jeder Zeit genaue Auskunft geben zu wollen. Wäre das nicht der Fall, so müßte doch unter den Denkmälern eines anderthalbtausendjährigen Schrifttums ein einziges Mal als Determinativ das Bild einer Leier oder einer Laute auftauchen!

Über das Wort dada weiß die ägyptische Philologie zurzeit noch nichts zu sagen. So sei uns die Bemerkung gestattet, daß es vielleicht dasselbe Substantiv ist, das noch heute als dzedze, zeze oder žeži zur Bezeichnung urwüchsiger Saiteninstrumente an der afrikanischen Ostküste und auf Madagaskar lebt. Offenbar ahmt es onomapoetisch den Klang der gezupften Saite nach.

Eine Inschrift aus griechischer Zeit gibt dem Harfennamen bn ein Determinativ, das ganz deutlich das Bild einer Winkelharfe zeigt, d. h. jener Harfe, deren Saitenträger spitz- oder rechtwinklig gegen den Schallkörper gesetzt ist. Der Name gilt daher auch für die asiatische Winkelharfe.

Der Name der Laute ist unbekannt; vielleicht hat man auch sie als bnt bezeichnet. Früher wurde das Wort nfr „gut" für das Instrument in Anspruch genommen und mit נֵבֶל und *νάβλα* in Beziehung gesetzt, weil man seit Burneys Musikgeschichte in seinem Determinativ — das der englische Schriftsteller auf einem römischen Obelisken sah — ein Abbild der Laute erkennen zu sollen glaubte[1]). Wir wissen heute, daß die Hieroglyphe ganz sicher kein Musikinstrument, vielmehr das Herz mit der Aorta oder der Luftröhre darstellt, und wir dürfen diese neuere paläographische Anschauung durch die organologische Feststellung unterstreichen, daß gerade die Wirbel, an denen man die Laute erkennen wollte, im Altertum überhaupt noch nicht vorkommen. Mithin fällt auch die sentimentale Parallele, die man zwischen den Begriffen „gut" und „Laute" zog.

Für „Flöte" oder — besser— für die Pfeifeninstrumente bucht die Literatur nach Rosellinis Vorgang[2]) zwei Namen: mem und sebi. Beides ist falsch. Das erste Wort geht auf die fehlerhafte Lesung des Satzes sba m mat „auf der Flöte blasen" zurück, das zweite kommt nur als Verbalinfinitiv, niemals als Substantiv vor. Ein einziges Wort ist sicher belegt: mat oder māt (Fem.). Es deckt bald die Längsflöte, bald die Doppelklarinette. Mat ist demnach für jedes Pfeifeninstrument in Anspruch zu nehmen.

Der Name der Trompete endlich darf wohl aus einer mehrfach belegten Titulatur des Neuen Reichs geschlossen werden: aš m šnb oder dzd m šnb „der mit dem Šnb singt (spricht)"; das beigefügte Metalldeterminativ macht es fast zur Gewißheit, daß šnb, gelesen schneb oder scheneb, die Trompete bezeichnet[3]). Oder sollte nur das Sprachrohr gemeint sein, das ja schon im Schifferleben der IV. Dynastie gesichert ist[4])? Bis in die koptische Zeit hinein hat sich das Wort jedenfalls nicht gehalten: in der koptischen Septuagintaversion bleibt das griechische *σάλπιγξ* unverändert.

Eustathius[5]) vermerkt dann noch eine von Osiris erfundene Salpinx *καλουμένη φασὶ Χνούη*, aber dies Wort konnte bisher im Ägyptischen nicht nachgewiesen werden.

Das ist in Kürze, was sich der altägyptischen Epigraphik zur Musikgeschichte des Landes entnehmen läßt.

---

1) In der instrumentengeschichtlichen Literatur ist der alte Irrtum bereits von F. Volbach (Die Instrumente des Orchesters, Leipzig-Berlin 1913, S. 7 Anm.) berichtigt worden.

2) J. Rosellini, Monumenti civili, Pisa 1836, III 27 ff.

3) W. Spiegelberg, Varia, Ztschr. f. ägyptische Sprache (1917), LIII 91 f.

4) Lepsius, Denkmäler II 28.

5) Ad Iliadem.

Ein historisches Lied aus dem Frauenkloster zu St. Gallen

Von

Kathi Meyer, München

Die Bewegung der Mystik fand bekanntlich in den Nonnenklöstern des 15. Jahrhunderts starken Anklang. Die berühmtesten Lehrer, wie Heinrich Seuse, Johannes Meyer u. a. waren vielfach als Beichtväter, oder wie man sie damals nannte, als „lesmaister" der Frauen tätig. Gleichzeitig macht sich bei den Nonnenkonventen eine andere Neigung, die mit der Mystik im engsten Zusammenhang steht, geltend, das ist die Bevorzugung von Büchern in deutscher Sprache. Obwohl Latein sogar als Umgangssprache für die Chorschwestern gefordert wurde, scheinen die Frauen darin nicht so allgemein bewandert gewesen zu sein wie die Mönche. Es haben sich, wahrscheinlich daher, aus Nonnenklöstern — es kommen hier besonders die oberdeutschen Dominikanerinnenkonvente in Betracht — verhältnismäßig mehr deutsche Bücher erhalten. An einigen Orten waren sogar größere „teutsche libereyen" vorhanden. Zwei Plätze, die in dieser Bewegung eine Rolle gespielt haben, sind das Katharinenkloster in St. Gallen und das Kloster Inzighoven in Hohenzollern-Sigmaringen[1]).

Die Tübinger Universitätsbibliothek bewahrt unter der Signatur M. d. 456, aus dem Nachlaß Ludwig Uhlands, eine solche deutsche Handschrift. Wie die Vorrede bestätigt (fol. 1b), ist sie im Katharinenkloster in St. Gallen verfaßt, und später den Nonnen von Inzighofen (Üntzkofen) zum Geschenk für ihre Bibliothek gemacht worden. Der Band umfaßt mehrere Schriften, auf

fol. 2b—52b dis buoch das da sait vo(n) den hailgen vätern und hailgen salgen mütren in predigerorden.

fol. 52b—56a von etlichen Guten Gewonhaiten, die man in etliche clöster halt.

fol. 56a—76a von ainer guten loblichen Gewonhait und Ordnung, die man in etlichen swöstrenclöster farlichen haltet und hat sy zusammengefügt des ersten ain andächtigi tugendrichi salge Swöster Genannt Margret Ursel vo(n) maßmünster die da ain wirdigi priori(n) in dem orde(n) gewesen ist und haißend wir es die merfart (ein mystischer Traktat).

fol. 76b—80b freie Blätter.

fol. 81a—245a hie vachet an ... das buoch alz da sait von dem hailgen andächtige(n) leben der ersten swöstren schönenstembachs (77 Cap.)[2]).

Auf fol. 245a—249b folgt dann als Beschluß ein historisches Lied über die Reformation des Katharinenklosters von St. Gallen. Das Lied ist mit der Melodie in Choralnoten aufgezeichnet, mit dem Text der ersten Strophe unterlegt, dann folgen die 37 weiteren Strophen und am Ende heißt es: „dis liedlein hat geordnet unser vater johannes scherl, lesmaister bichtiger zuo sant katrine(n) by sant galle(n) zuo der zit als das selbig kloster prediger Ordens beschlossen ward".

Das Kloster stammt ursprünglich aus dem 13. Jahrhundert[3]). Schon früher gab es in St. Gallen mehrere „Samnungen" frommer Klausnerinnen. Einer von diesen schenkten 1228 zwei St. Galler Bürger, Berchtold Kuchenmeister (Cocus), der

---

[1]) A. Hauber: Deutsche Handschriften in Frauenklöstern des Mittelalters, in Zentralbl. f. deutsches Bibliothekwesen. 1914.

[2]) Neudruck in Q. u. F. zur Gesch. des Dominikanerordens in Deutschl. Herausgeg. von Loë u. Reichert. Heft 2.

[3]) K. Wegelin: Die Pfarrkirche von S. Laurenzen. St. Gallen. 1832. S. 16. — J. v. Arx: Gesch. d. Kantons St. Gallen. St. Gallen. 1811. I. 381 u. III. 30ff. — G. Hartmann: Gesch. d. Stadt St. Gallen. 1818. — E. v. Mülinen: Helvetia sacra. Bern. 1858. II. 189. — Hardegger: Die Frauen zu S. Katharina in St. Gallen. Neujahrsblätter hrsg. v. hist. Ver. St. Gallen. 1885.

berühmte Chronikenverfasser, und Ulrich Blarer einen Baugrund in der Irenvorstadt, dem unteren Teil der Stadt, am Schwarzbach. Dort bauten sich die frommen Frauen ihr Kloster, das von dem damaligen Abt von St. Gallen, Konrad von Bussnang, in seinen Schutz aufgenommen wurde. 1266 nahmen die Nonnen die Augustinerregel an, und standen anfangs unter der Gerichtsbarkeit des Pfarrherrn von St. Laurenzen. 1367 konnten sie eine eigne Kirche innerhalb ihres Klostergrundes vollenden, die der h. Katharina geweiht wurde. Nun lösten sie sich auch durch Vermittlung der Ritter Konrad von Wulfart und Johann v. Zwingenstein aus dem Kirchenverbande von St. Laurenzen und hatten nunmehr die Berechtigung, von einem eignen Geistlichen den Gottesdienst in ihrer Kirche abhalten lassen zu dürfen. In derselben Zeit nahmen sie die Regel des Predigerordens an und wurden der Ordensprovinz und dem Dominikanerprior von Konstanz zuerteilt. 1379 wurden die Nonnen Bürgerinnen der Stadt, hatten als solche Dienst und Steuer zu leisten, und unterstanden dem Rat der Stadt als ihrem „Kostenvogt".

Viele Töchter der reichen Patrizierfamilien traten in das Kloster ein, von 1476—1509 war Angela Varnbühler, die Schwerster des berühmten Bürgermeisters Ulrich Varnbühler, Priorin. Diese Schwester war selbst eine hochgebildete Frau und hat die Hauschronik ihres Klosters verfaßt, die die einzige Quelle für die Geschichte des Klosters bildet. Aus ihr haben alle obengenannten Schriftsteller geschöpft. Die Chronik war lange in einem Auszug, dem sogenannten Schwesternbuch, erhalten, wurde von den älteren Autoren Kolb und Wegelin noch benutzt, er ist aber seitdem ebenfalls verloren gegangen. Vorhanden sind daraus nur noch die handschriftlichen Exzerpte, die Wegelin gemacht und z. T. veröffentlicht hat.

Über die Reformation berichten die Notizen nun folgendes. Durch die vielfachen Familienbeziehungen zu den reichen Bürgerfamilien der Stadt scheint das Kloster geistig und materiell einen großen Aufschwung genommen zu haben. Gleichzeitig führten jedoch diese Vorteile eine Lockrung der Ordensregel, besonders der Klausur herbei; daher schritt man 1482, angeregt durch das Beispiel mehrerer anderer Dominikanerinnenkloster „mit ainhelligem will des gantzen convents" zur Beschließung und Reformation. Nach der Hauschronik trifft hierfür das Hauptverdienst Engel Varnbühler, die „getruwlich half und großen fliß und ernst hat, daß sie es zuwege brächt und daß es halten wurd nach obßervantz". Wie die Chronik berichtet, begaben sich die Subpriorin Affra Rugin und der Beichtvater Johannes Scherl nach Konstanz, um die Einwilligung des Bischofs zu erbitten. Nachdem dann noch die Zustimmung des Rats von St. Gallen eingeholt, „da ward der ingang verbotten bi dem bann, und das ward verkünt in den pfarrkirchen zu St. Laurenz und St. Mang, desglich in unserm chor von unserm bichtvater, der uns den usgang verbot on redlich vernünftig ursach nach des briefs uswisung, den wir erworben han von unserm herrn von Constanz"[1]).

Dieselbe Begebenheit schildert nun das Lied in unsrer Handschrift. Auf einer Fahrt, die zwei Laienschwestern von St. Gallen nach Konstanz unternehmen, rasten sie in dem Kloster Münsterlingen und erfahren dort von der großen Schuld, die sie auf sich geladen, indem sie nicht die strenge Klausur gehalten hätten. Sie kehren sogleich um und fragen ihren Beichtvater um Rat, was sie tun sollen. Auf sein Gebot gehen sie wiederum nach Konstanz um sich vom Vikar absolvieren zu lassen, da sie das Vergehen aus Unkenntnis und nicht aus Vorsatz begangen hätten. Am St. Jacobstag machen sich nun die Priorin — Angela Varnbühler wird hier nicht mit Namen genannt — die Schaffnerin und die edle Jungfrau Mundprat — aus dem berühmten süddeutschen Patriziergeschlecht — von ihr ist in der St. Galler Stifts-

[1]) Hardegger, a. a. O.

bibliothek Ms. Nr. 363 ein selbstgeschriebnes Plenarium von 1483 erhalten — mit einer Reihe von Rittern und Damen auf den Weg zum Bischof von Konstanz. Dort wird ihnen die Verzeihung gewährt und ein Brief ausgehändigt, der ihnen den Bann androht, falls sie die Klausur wieder brechen sollten. Nach der Rückkehr bitten sie auch den Rat der Stadt um Beistand. — Um die Tatsachen in Übereinstimmung mit dem Bericht der Hauschronik zu bringen, müßte die Strophe Nr. 17 erst auf Nr. 22 folgen, möglicherweise ist auch Strophe 23 und 24 umzustellen. — Wahrscheinlich waren jedoch die Bürger, vielfach enge Verwandte der Schwestern, mit der strengen Klausur nicht einverstanden, und suchten sie durch Bitten von ihrem Vorhaben abzubringen, wie ein Zitat aus dem Nibelungenliede, heißt es an der Stelle „jammerlicher ding ich nie gesach". Sie bleiben jedoch in ihrem Vorsatz fest, und unternehmen nur noch eine Wallfahrt nach Maria Einsiedeln. Als ein gutes Omen wünschen sie sich von einem feierlichen Hochamt empfangen zu werden, und das Wunder geschieht „ain herlich ampt ward in gesungen, darzuo die orglen wol erklungen". — Das Gedicht ist in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verfaßt, die Stelle ist also ein Beweis, daß es schon damals im Einsiedler Münster zum Gottesdienst Orgelbegleitung gab. — Nach der Rückkehr geht man nun an die strengere Durchführung der Regel, am St. Michelstag ist die Klausur beendet, und der Beichtvater verkündet den feierlichen Bann. Als die Obersängerin bei der Feierlichkeit ihres Amtes walten soll, versagt ihr vor Erregung die Stimme, dann vereinen sich jedoch zum Beschluß alle zu einer gemeinsamen Lobpreisung des Herren.

In der Nachschrift ist der Verfasser des Liedes Johannes Scherl genannt, den wir schon im Bericht der Hauschronik, als einen der Abgesandten nach Konstanz kennen gelernt haben. Mit der Einführung der Klausur hatten die Nonnen auch das Recht erworben, ihren Lesmeister selbst zu wählen. Der erste freigewählte Beichtiger war der obengenannte Johannes Scherl aus dem Konvent von Eichstaedt, der 19 Jahre in seinem Amte blieb. Dieser Lesmeister ist sonst als Schriftsteller nicht bekannt, im Verzeichnis von Quétif-Echard [1]) ist er nicht genannt. Auch ist es nicht wahrscheinlich, daß er zugleich der Komponist des Liedes ist, wie an andrer Stelle angenommen worden ist.

Ich lasse nun zuerst das Lied, Text wie Melodie im Original folgen:

In des hailgen herren santgallen statt, da lit ain frowen-klo-ster wol gemacht zu sāt kathrinen ist es ge-

nampt da sind der rai - nen kin - den vil von den ich ietz nun sin - gen wil

1. In des hailgen herren sant gallen statt,
   da lit ain frowenkloster wol gemacht.
   zů sa(n)t kathrinen ist es genampt.
   da sind der rainen kinden vil,
   von den ich ietz nun singen wil

2. Sy hand bekant der welt unstätikait,
   D(a)z kurzes lieb bringt langes laid.
   des sind sy kumen überain,
   sy weltind sich lase(n) beschliesen [2]),
   des hat enkaini kain verdriese(n)

[1]) Quétif-Echard: Scriptores ord. Praed. Paris 1719.

[2]) Klausur einführen.

	3. Sy hatend ain gůtz gedinge(n)[1]	◡ – ◡ ◡ – ◡ – –
fol. 246a	zu got I dem höchsten heren zart.	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	er half es in volbringen;	◡ – ◡ – ◡ – –
	un(d) ward in darum(b) gebe(n)	◡ – ◡ – ◡ – –
	mit fröden d(a)z ewig leben	◡ – ◡ ◡ – ◡ – –
	4. Vierzig w(a)z ir an der zal	– ◡ – ◡ – ◡ –
	in gůter jugend über al.	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	da ward got luter[2] angesechen	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	un(d) och ir seliches hail	◡ – ◡ – ◡ ◡ –
	d(e)z mag ich wol mit warhait rechen[3]	◡ – ◡ – ◡ – ◡ – –
	5. Und wie es am anfang ergangen w(a)z,	◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
	d(a)z wil ich euch erzelle(n) das,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	d(a)z lond uch nit verdriesen.	◡ – ◡ – ◡ – –
	am donstag nach Sant margrete(n)tag	◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
	hůb sich an d(a)z beschlůssen[4].	◡ – ◡ – ◡ – –
	6. Zwo lay Schwöstren desselben klosters genannt,	◡ – – ◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡ –
	die wurdend gesent in kostenzer land;	◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
	un(d) underwege(n) mit gůtem geding(en)[5]	◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
	zugend sy gen münsterlinge(n)	– ◡ – ◡ – ◡ – –
	in d(a)z selbig kloster hin in.	◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡ –
	7. Do kam ain kloster frow zů in,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
fol. 246b	Sy I hieses sy wilkumen sin	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	Sy sprachend: „wir sumend uns als lang".	◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ –
	do sprach die selbi frow zů in:	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	„ich fürcht ir sigind schon in dem bañ.	◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡ –
	8. Der bischof hat uns ain gebot geton,	◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
	wir sollend niemen in unser kloster lo(n)."	◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ –
	sprach die selbi frow zů in.	◡ ◡ – ◡ – ◡ –
	die Schwöstren erschrackend also ser,	◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ –
	Sy hatend es for nie gehöret mer.	◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
	9. Und do sy wieder gen sant Galle(n) komend,	◡ – ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ – –
	Un(d) es die frowe(n) erst vernome(n)d,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ – –
	ir lesmaister[6] ward besant.	◡ – – ◡ – ◡ –
	Sy laitend[7] im die sachen,	◡ – ◡ – ◡ – –
	für wie die sw(östern) werind im bañ.	◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡ –
	10. Jr lesmaister bedacht sich recht:	◡ – – ◡ ◡ – ◡ –
	„für war die sachen sind nit schlecht	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	ir sond wider gen costenz go(n)	◡ – – ◡ ◡ – ◡ –
	un(d) sond uch dem vicari erzögen	◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡ – –
	un(d) sond uch absolvieren lon."	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	11. Sy zugend wider ge(n) costenz hinab.	◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
fol. 247a	des war der vicary wol gewar. I	◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
	er sprach: „es schadet nit, als vil	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	ir habends nit uss frefel geton."	◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡ –
	mit fröden kommend sy wider hain.	◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ –

[1] Zuversicht. [2] lauter. [3] berichten. [4] vgl. Str. 2. [5] vgl. Str. 3. [6] Beichtiger. [7] vorlegen.

12. Mornent[1]) do man die no(n) gesang,
die priorin zů dem cap(itel) klanckt[2]).
Sy lait de(m) co(n)vent die sachen fůr,
Sy sprach: „man hat uns aine(n) rat geton
wir söllind selb ge(n) costenz gon."

13. Do es ward an Sant jacobstag,
sy hu(o)be(n)d sich selber uff die fart,
die priorin un(d) och die schaffnerin
un(d) jungfro endlin[3]) mundpratin.
sy zugend all ge(n) costenz in.

14. Alls bald am driten tag darnach.
Sy zugend uff des bischofs hof.
da mag man wol geloben,
d(a)z es w(a)z gar ein schöner zug
vo(n) heren un(d) vo(n) frowen.

15. Sy komend fůr den bischoff gegange(n)
vo(n) im so wurdend sy schon enpfange(n).
sy fiengend in an zu(o) bitend,
d(a)z er sin gnad darzu(o) welt tu(o)n,
zum schloß[4]) weltend sy sich schicken.

16. Do der bischof d(a)z erhort,
fol. 247b er ward vo(n) ga(n)zez I herzen fro.
es w(a)s im ain groſſ gevallen.
d(a)z erzogt er mit schönen worten fil
for den heren un(d) frowen allen.

17. Sy batend och zu(o) sant galle(n) den rat,
d(a)z er seinen willen darzu(o) gåb,
d(a)z sy ir kloster beschlussind,
un(d) sy och nem in seinen schirm
un(d) darzu(o) werind behulfen.

18. Es w(a)z in alle(n) ain groß gevallen
den wisen here(n) zů Sant galle(n).
Sy warend all darzu(o) berait,
d(a)z sy in weltind hilflich sin
un(d) fůrdre(n) zu(o) der gaistlichait.

19. Von dem bischoff ward och schier berait
ain brief nach aller gaistlichait.
darin(nen) w(a)z er beståten
d(a)z schloß[5]) iemer[6]) in ewig zit
mit bischöflichen gewalti(n).

20. Der brief der haltet also in(n),
d(a)z alle menschen im ban(ne) sind
vo(n) frowen un(d) och vo(n) man(n)en,
die iemer[7]) on groß vernů(n)ftig sach
in d(a)z selbig kloster gangind.

---

1) morgens. 2) låuten. 3) edle. 4) Klausur. 5) vgl. Str. 15. 6) immer. 7) jemals.

	21. Und ander hübschen worte(n) vil,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
fol.248a	die I ich nit alle erzelle(n) wil.	◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
	der brief w(a)z ganz gevallen	◡ – ◡ – ◡ – –
	mit großer fröd und ganzer begierd	◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡ –
	de(n)selbe(n) frowe(n) alle(n).	◡ – ◡ – ◡ – –
	22. Un(d) do die sach erst beschlossen ward,	◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
	Sy hubend sich wider uf die fart	◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ –
	zů irem closter mit danckbarkait.	◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
	do wurdend sy schon entpfange(n)	◡ – ◡ ◡ – ◡ – –
	vo(n) ire(n) mit schwöstren allen.	◡ – ◡ – ◡ ◡ – –
	23. Als bald ma(n) die sach zu(o) sant galle(n) vernam,	◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
	ain grosses volck in d(a)z closte(r) kam.	◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
	Sy tatend als ob es in wår laid,	◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ –
	Un(d) huobend an zu(o) wainend.	◡ – ◡ – ◡ – –
	jomerlicher ding ich nie gesach.	– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	24. Un(d) do sy wider gen Sant gallen komend,	◡ – ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ – –
	un(d) es die frowe(n) als bald vernomend,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ – –
	Sy wurdend all vo(n) herze(n) fro,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	wie wol doch etwa menger[1])	◡ – ◡ – ◡ – –
	ward menger großer herze(n) stoß.	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	25. Den stoß den tatend sy ger(n) lide(n)	◡ – ◡ – ◡ – ◡ – –
	durch iren heren Jesu[2]) crist,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	der nu(n) ir höchster troster ist.	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	um(b) in so hand sy gebe(n)	◡ – ◡ – ◡ – –
fol.248b	ir gůt un(d) lib un(d) lebe(n). I	◡ – ◡ – ◡ – –
	26. Do nu(n) d(a)z ergange(n) w(a)z,	– ◡ – ◡ – ◡ –
	die frowe(n) tatend noch ain fart	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	ge(n) unser liebe(n) frowe(n),	◡ – ◡ – – –
	das sy in gnad un(d) gluck erwürb	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	un(d) och ain stat volhar(r)en[3]).	◡ – ◡ – ◡ – –
	27. Do sy gen ainsiedlen komend in,	◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
	es dunckt sy gar ain gůter sin,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	d(a)z man in ain ampt welt singen.	◡ – ◡ ◡ – ◡ – –
	des warend sy in hoffnu(n)g ston,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	in wurd des bas gelinge(n).	◡ – ◡ – ◡ – –
	28. Ain tail der frowe(n) belibend im closter,	◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
	d(a)z sy volbråchtind gotes lob,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	un(d) do die andren komend hain,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	do batend sy die priorin, [hin in.	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	d(a)z sy in erlopte in Sant galle(n) münster	◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡ ◡
	29. Die priorin sach an die sach	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	un(d) bedacht sich mit beschaidenhait.	◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	sy sprach: „es mag wol zimlich sin,	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	die natur die wil ergezet sin;“	◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
	un(d) zoch mit ine(n) frölich hin.	◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

[1]) Mancher, verschiedentlich. [2]) jhū. [3]) Voll Dauer.

30. In d(a)z münster an die stat,
da unser fro genädig w(a)z.
Sant gall und ander hailgen vil,
die batend sy mit grosem fliß,
fol. 248b d(a)z sy in behulfen weltind sin. I

31. Ain herlich ampt ward in gesunge(n),
darzuo die orglen wol erklunge(n).
Sy woltend ger(n) verborge(n) sin,
als erst die meß end nam,
Sy giengend mit ain andre(n) hin.

32. Als nun die fart w(a)z ergange(n),
die frowen die gund gar ser belange(n),
d(a)z d(a)z schloß sine(n) fürgang gewan(n).
des gnadetend sy vater un(d) muter,
die zuo in in d(a)z closter komend.

33. Un(d) do es ward Sant midelstag,
ir lesmaister in de(m) sessel saß.
er begond de(n) ban(n) verkünde(n).
vil andachtes ma(n) da sach;
meng trächen[1]) ward gereret[2]) haiß.

34. Sy fielend nider all gemain
und rüfte(n)d den hailge(n) gaist an.
die sengerin solt es fachen an.
kain rechti stim man hören kund.
d(a)z schu(o)ff der andacht der sy bestünd.

35. Nach Christi[3]) gebürt do ma(n) zalt
MCCCC[4]) un(d) zwai un(d) achzig iar
ist dis alles beschechen.
daran hat mengs[5]) verwundre(t) ser,
d(a)z es hat gehört un(d) gesechen.

36. Got vater in der ewi(g)kait!
dir sy iemer lob und er gesait.
wa(n) du hast uns din genad mitgetailt.
des wellend wir dich loben
mit singe(n) un(d) lesen manigvalt.

37. Der uns dis liedly nuw gedacht
grossi liebi zů dem schloß in darzuo bracht,
daran er hat groß gevalle(n).
Der rainen kind bichtvater er ist,
d(a)z well im got bezalen.

Amen.

Das Gedicht zerfällt in 37 fünfzeilige Strophen, deren Aufbau nicht regelmäßig ist. Selbst der Reim ist nicht durchgängig verwendet. Die Reihenfolgen, die noch am häufigsten vorkommen, sind: a a b c b (11 mal), a a b c c (4 mal) und a b b c c

[1]) Tränen. [2]) vergossen. [3]) xps. [4]) ein tausend vierhundert. [5]) mancher.

(2 mal). In den einzelnen Versen werden, wie es der Entstehungszeit des Liedes (1485) entspricht, die Silben nicht gezählt, sondern die Einteilung geschieht nach Hebung und Senkung. Vorwiegend finden wir Verse mit vier Hebungen, in 146 von 180 Versen, daneben zählen 29 Verse fünf, und 5 Zeilen drei Hebungen.

Diese Unregelmäßigkeiten erschweren natürlich eine für alle Strophen gültige Übertragung der Melodie. Diese ist auf einem vierlinigen System in Choralnotenschrift aufgezeichnet. Die Lösung geschieht daher im engsten Zusammenhang mit dem metrischen Aufbau, der maßgebend für die rhythmische Einteilung ist. Da im Original die erste Strophe der Melodie untergelegt ist, also ein Zweifel über die Verteilung des Textes nicht bestehen kann, so ist es am natürlichsten sich in der Auflösung zuerst einmal an diese Strophe zu halten. Danach gestaltet sich die Übertragung folgendermaßen:

In des hail=gen Herren St. Gal=len statt da lit ain frowen klo=ster wol ge=

macht zů St. ka=thrinen ist es ge=nampt da sind der rai=nen kinden vil

von den ich ietz nun sin = = gen wil.

Es entspricht im allgemeinen jeder Silbe eine Viertelnote, und zwar sind die Takte so angeordnet, daß jede Hebung auf einen schweren Taktteil fällt und jede Takteinheit einem Versfuß entspricht. Abweichungen finden sich an fünf Stellen, dreimal ist die Viertelnote in zwei Unterwerte geteilt, im Text finden wir dort Daktylen. Die beiden anderen Unregelmäßigkeiten sind die Auflösungen der Ligaturen.

Die aufgelöste Melodie zerfällt, dem Strophenbau entsprechend in fünf Abschnitte — die Pausen sind nur zur besseren Markierung eingefügt, haben aber sonst keinen wesentlichen Einfluß — von denen der erste, dritte und vierte — vier, der zweite und fünfte — fünf Takteinheiten umfaßt. Diese Verlängerung hängt also nicht allein von der Zahl der Hebungen ab, sondern beruht auf der Verwendung der Ligaturen. Von einer besonderen Regelmäßigkeit oder Symmetrie des Liedes ist hier nicht zu sprechen, wir erhalten jedoch eine ganz verständliche Melodie, die in ihrem freien Aufbau ganz gut zum epischen Charakter der Erzählung paßt.

Mir scheint es sogar zweifelhaft — und die metrischen Abweichungen der anderen Strophen, und die Schwierigkeiten, die sich daraus bei der Übertragung ergeben, bestätigen meine Annahme — ob eine solche Regelmäßigkeit verlangt wurde. Natürlich könnte man in den einzelnen Abschnitten Noten dehnen oder kürzen, um durchgängig vier= oder sechstaktige Perioden zu erhalten. Ich glaube jedoch, die Melodie würde dabei nur von ihrem Reiz verlieren. Schon bei unsrer Übertragung wird man dem Sänger rhythmische Freiheiten gestatten, wenn der Vortrag der 37 Strophen nicht eintönig wirken soll.

Wenn man nur das Prinzip befolgt, daß jedem Versfuß eine Takteinheit, und jeder Hebung ein schwerer Taktteil entspricht, so wird einem, hat man die Verse einmal richtig rhythmisiert, die Übertragung der anderen Strophen gelingen. Ich möchte zum Schluß nur auf einige etwas schwierige Stellen aufmerksam machen.

Die Verse beginnen meist jambisch oder anapestisch, das heißt sie werden in der Auflösung mit Auftakt übertragen. Nur bei sieben Versen finden wir am Anfang eine Hebung. Fünfmal ist dies der Fall beim ersten Vers, dann ist die erste Silbe so zu dehnen, daß sie sowohl den ersten Auftakt, wie den ersten schweren Taktteil umfaßt, also z. B. in der vierten Strophe

Vier : zig

. Ähnlich liegt der Fall beim fünften Vers der 23. Strophe, und beim zweiten Vers in der 29. und 36. Strophe, bei den beiden letzteren kann der Auftakt fortfallen. In der sechsten Strophe beginnt die vierte Zeile ohne Auftakt. Nun hat dieser Vers und der voraufgegangne fünf Hebungen der folgende dagegen nur drei. Man könnte also in diesem Falle, den Text folgendermaßen verschieben:

und under:wegen mit gutem ge:dingen zügend sy gen münster lingen in das sel:big klo : ster hin in

Man vergleiche hierzu die Phrasierung der Melodie oben. Ob sich allerdings eine solche Verschiebung des Textes allgemein vertreten läßt, wage ich nicht zu behaupten.

Das Gegenteil tritt ein bei fünfhebigen Versen, so z. B. in der ersten Zeile der 2. und 15. Strophe. Wenn man da nicht einen Takt hinzufügen will, so entfallen auf den Auftakt zwei Senkungen und eine Hebung, der Vortrag mußte hier also ziemlich beschleunigt werden.

Im zweiten Abschnitt der Melodie sind auf den dritten und vierten Takt manchmal zwei, manchmal vier Silben zu verteilen. Im ersteren Fall muß dann natürlich auf den schweren Taktteil des zweiten Taktes — es handelt sich hier um trochäisches Metrum — dennoch eine Senkung kommen, so z. B. in den Strophen 2—5, 17, 19 usw.

Eine weitere Schwierigkeit bieten die Stellen, an denen sich drei Senkungen folgen, z. B. im ersten Vers der 8., 9. und 24. Strophe. Ich glaube, daß man hier die Viertelnote dreiteilen kann, ich sehe keinen Grund, mit dem man die Notwendigkeit der musikalischen Zweiteilung vertreten will, wenn metrisch Dreiteilung vorhanden ist.

Derart sind die Schwierigkeiten bei der Textverteilung der anderen Strophen. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß Dehnung und Kürzung bei der Übertragung schon angebracht ist, nach meiner Meinung allerdings nicht in der Melodie, die dann fortwährend variieren müßte, sondern mehr in der Behandlung der einzelnen Silben denen je nach der Einteilung ein ganzer Takt oder manchmal nur der sechste Teil zugewiesen wird.

Die einzelnen Abschnitte der Melodie gehorchen verschiedenen Tonarten. Die Reihenfolge dürfte man als ionisch (Haupttöne c″ und g′), aeolisch (a′), ionisch (c″, g′), lydisch (f′, c″) und aeolisch (a′, e″) bezeichnen. Es sind die Kirchentöne, die unsern modernen Dur- und Molleitern am nächsten stehen als C dur, a moll, C dur, F dur und a moll. Man kann wohl hier von einem Anklang an Volksmusik sprechen, wie es der Zwitterstellung der Nonnenklöster zwischen geistlicher Bildung und Volkstümlichkeit entspricht. Jedoch liegt nirgends ein Zwang für die Alteration von Tönen vor, etwa die Einfügung eines ♭ im vierten und eines gis im zweiten und fünften Abschnitt.

Einige handschriftliche Libretti aus der Frühzeit der Wiener Oper

Von

Egon Wellesz, Wien

Aus der Frühzeit der Wiener Oper, die man bis zum Jahre 1660, dem Beginne einer regelmäßigen, intensiven Operntätigkeit anzusetzen hat, ist bedauerlicherweise nur äußerst wenig erhalten. Abgesehen von dem „Egisto" (1642) und dem „Giasone" (1650) von Cavalli, der „Ritorno d'Ulisse" (?), die wohl mit größter Wahrscheinlichkeit Monteverdi zuzuschreiben ist, dem „Drama musicum" (1649) von Ferdinand III., dem „Ulisse errante nell' isola di Circe" (1650) von Zamponi, der „Arpa festante" (1653) von Maccioni, dem ersten Akt von „Gli amori d'Alessandro Magno e di Roxane" von Arrigoni sind nur eine größere Zahl von Textbüchern erhalten, über welche das Bibliographische Verzeichnis des jüngst auf tragische Weise ums Leben gekommenen Kustos der Wiener Hofbibliothek, A. von Weilen[1]) genauen Aufschluß gibt.

Sieht man von üblichen Einleitungen zu Balletten und kleineren Kantatentexten ab, so lassen die Libretti, besonders der größeren dramatischen Werke, das Fehlen der Partituren schmerzlich vermissen. Einige handschriftliche Libretti vor allem lassen erkennen, daß zwischen 1640 und 1660 Opern von starker eigener Note in Wien aufgeführt worden sein müssen.

Besonders auffallend ist der Einschlag des Komischen in diesen Opern, der ja aus der venetianischen Oper hinlänglich bekannt ist; hier werden aber diese Partien mit einer Freude am Detail behandelt, welche den Partituren der Jahre 1660—1680 ein ganz eigenartiges Gepräge gibt. Eines der vollkommensten Beispiele dieser Art stellen die Buffoszenen in der „Orontea" (1660) des sonst unbekannten Sopranisten der Wiener Hofkapelle Fil. Bismarri dar, von dem an anderer Stelle noch die Rede sein soll; doch finden sich auch gute Beispiele dieser Art in den Wiener Opern von M. A. Cesti und vor allem von Draghi. Dieser Einschlag des Komischen, der allerdings manchmal geradezu ausartet, nimmt den Opern jener Epoche viel von der ermüdenden Steifheit, welche sich durch die stete Bezugnahme des Textes auf einen höfischen Anlaß notgedrungen einstellen mußte.

Zum Geburtstage der Kaiserin Maria Anna wurde 1641 ein Dramma per musica aufgeführt: „Ariadna abbandonata da Theseo e sposata dal Dio Baccho, nell giorno felicissimo della nascita Dell' Augustissima Imperatrice Maria Infanta di Spagna etc. Rappresentata da Musici Cesarei, Composta dal Conte Francesco Bonacossi, Coppiero di Sua Maestà Cesarea." 1641.

Der höfische Anlaß ist recht lose in die Handlung einverwoben. Im Prolog tritt Africa auf und berichtet, daß sie gekommen sei, um an diesem Festtage die Kaiserin zu begrüßen, und erklärt dann dem Publikum die Handlung der Oper, die sich im wesentlichen an die überlieferte Sage hält. Diese ist aber in vorliegendem Texte selbst mit viel Geschmack und Geschick verarbeitet. Vor allem sind es die der venetianischen Oper entnommenen burlesken Figuren, wie die des Parasiten und des Pedanten, welche die Handlung beleben.

Der Parasit, genannt Zan Tripu, führt sich mit folgendem „Freßlied" ein:

---

[1]) A. von Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte. Wien 1901.

Satiar le brame
Della mia fame
Gia mai non spero
Ancorche un Bue io mi mangiassi intiero.
Ogni gran pesce
Che nel mar cresce
Non può il palato
Satisfar tanto, che io non sia affamato.
Un grosso Armento
Cent' ova e cento
Pan sperarei
Di poter divorar co denti miei.
O che gran rabbia
Il cor arabbia
Ben in un di
Mangiare chi mi fè, chi mi nutri.

Da tritt der Pedant auf und hält dem Parasiten eine Rede, die dieser wegen der vielen Latinismen nicht versteht. Der Pedant will ihn bilden, der Parasit sucht aber seine Bildung nur in der Küche. Doch die Strafe für seine Gefräßigkeit soll nicht ausbleiben. Im 2. Akt macht er sich über eine Speise her, die plötzlich zu wachsen beginnt und immer größer wird. Angstvoll sieht er darin ein Blendwerk der Hölle und ruft:

O che miro? perche cresce,
E s' inalza la vivanda! ohime;
Zan Tripù che sara?
Ahi chi aiuto mi da?
Soccorso ohimè, soccorso à un sfortunato,
Che il Diavolo nel piatto hà ritrovato.

und läuft davon.

Ähnliche Buffoszenen finden sich auch im Textbuche der Oper „Armida e Rinaldo", welche ebenfalls 1641 aufgeführt wurde und auf pastoraler Grundlage die Armidafabel behandelt; d. h. die eigentliche Handlung ist mehr der Vorwand für das Hineinspielen von Sirenen und Satyren, die das heitere, lebensfrohe Element verkörpern sollen. So singt ein Satyr:

Jo non sprezzo il buon licore
Del gran Baccho, mà il Dio Amore
E il mio ben, e la mia gioia,
Mà però quel non m'annoia;
Sempre mai il tuo gran Dio
Rispettai ma non tu il mio.

Von der gleichen leichten Lebensfreude spricht auch der verführerische Gesang zweier Edelfräulein, welche die Ritter Ubaldo und Carlo anlocken wollen.

Deh fermate o Cavallieri
Vostro piè troppo fugace,
Questo e il regno de' i piaceri
Qui si gode eterna pace,
Cio che alli avidi volessi,
Piu diletta, e che piu piace
Qui vedrete, e senza noie
Bearete immense gioie.

Zur Vermählung Ferdinand III. mit der Erzherzogin Maria Leopoldina wurde 1648 ein Dramma imperfetta „I Trionfi d'Amore" mit der Musik von Felice Sances gegeben.

Im Prolog treten Venus und Amor auf und Venus verlangt, daß er der Welt seine Macht zeige, damit sie vor Diana und Pallas als die Mächtigere dastehe. Deshalb begibt sich Amor zu Vulkan, um neue Geschosse für seinen Köcher zu holen und sein Spiel mit den Menschen zu beginnen. Vulkan hat Mitleid mit den Menschen, die den Göttern nur als Werkzeug ihrer Launen dienen.

Il misero mortal è fatto in terra
Gioco e scherzo de Dei
Et à ludibrio suo convien che soffre
Rapresentar qua già varie sembianze.

Und nun beginnt mit Akt II die eigentliche Handlung, welche die Geschichte des Odysseus auf der Insel der Circe schildert. Sie ist wiederum mit einer pastoralen Handlung, die Gelegenheit zu Jagdchören bietet, verquickt. Amor versetzt durch seine

Pfeile alle Handelnden in Liebesglut; selbst die alte Negerin Cosmea kann sich vor ihm nicht schützen und verliebt sich in Odysseus.

Guerrier ben chi'io sia nera	Piu del giorno, e tal hor bella la sera.
Non mi negar mercede	Travaglia all' opre in sù'l mattin ciascuno,
Ch'io in bruno volto ancor bianca la fede.	E sol di notte si riposa, al bruno.

Odysseus gibt ihr zu verstehen, daß er ihre Schönheit zwar anerkenne, aber für Schwarze nicht schwärme, und wendet sich Circe zu, der er seine Liebe erklärt. Darauf singen beide das folgende melancholische Liebesduett:

Godiam, che il tempo e breve	Cade e fiocca la neve
Ne mancano i malori	Dove risero i fiori.

Aber auch Cosmea findet in Arcigalante den ihr passenden Liebhaber. Im 5. Akt drängt wieder die pastorale Handlung vor und endet mit dem Eingeständnis der Macht Amors, der in der Licenza mit Venus erscheint und dem Kaiserpaare huldigt.

Theatergeschichtlich wichtig ist ein Nachwort des Autors, welcher den Besetzungsentwurf dieses Stückes für den Kaiser enthält.

Contenuto di quanto si ricerca per rapresentar l'opera intitolata: Trionfi d'Amore.

Nelle selve d'Esperia si figura la scena; la quale doverà esser parte boschereccia, e parte marittima; essendo l'opera divisa in cinque Atti brevi, cioè tre boscarecci, e due marittimi.

E necessario dal mezzo indietro della scena che vi sia il Mare con un Isoletta, nella quale vi sia il Palazzo della Regina Circe.

Sarà necessaria una Barca capace di tre o quattro Persone, la quale doverà per due volte passar da una parte e l'altra del Mare.

Gl' habiti saranno proportionati alla qualità de personaggi che rapresenteranno l'opera.

Sarà bisogno un loco alquanto capace per il palco, et per il loco delli Instrumenti, et acciò l'opera magiormente riesca, sarebbe bene fusse raprasentata à lume de Candele, poiche tanto magiormente riescerà la lontananza del Mare.

Il tutto rimettendosi al benigno volere, et comando di V. Maesta.

Nel seguente foglio vi sarà notato li musici, li quali dovereboro recitar nell' opera, essendo che quelli à quali già fù dato la parte à Praga, non sono in stato di recitar al presente

Nota delli nomi de Musici, che doveranno rapresentar l'Opera

Amore	Bartolomeo, overo Adamo
Venere / Circe Maga	Procerati
Cosmea Mora	Baldassaro, overo Carlo Contralto
Ulisse	Felice
Mercurio	Cristoforo, overo Nicolò Tenore
Laurindo Pastor giovane	Marchetti, overo Nicolò Tenore
Alceste Pastor vecchio	Benedetto Basso
Mirtia Ninfa	Bartolomeo — overo Adamo
Delia Ninfa	Il Putto di Pulcardo
Vulcano	Argomenti, overo Riccioni
Nettuno / Arcigalante Coco	Riccioni: il quale lui solo può recitar le 3 parti
Sirena	Il putto di Pulcardo.

Attenderò il Comando di V. M[ta] circa alli soprascritti Musici per saper il benigno volere della M. V. à Praga doveva recitar d'Amore Bartolomeo, ma hora mi par troppo grande però guidicherei, che la parte di Amore la facesse Adamo et quella di Mirtia Ninfa, Bartolomeo, se però la M. V. giudicherà che sia ben aplicata.

Intendo che à Presburgh non deve venir l'Argomenti ne meno Cristoforo, alli quali fu gia dato la parte à Praga, potranno però in loco loro recitar li altri, cioè per l'Argomenti il Riccioni, et per Cristoforo Nicolo, poteva benissimo recitar l'una e l'altra parte.

Il Marchetti ha molto scrupolo di dover recitar nella presente opera, stante la dignità sacerdotia, onde Nicolò potrà benissimo far quella parte di Laurindo in vece sua.

In loco che Baldassar non potessi lui recitar la parte di Cosmea, per esser forti agravato dalla Podagra ho fatto imparar la parte à Carlo Altista, il quale di già la sa assai bene.

Rimettendomi al voler di V. M[ta] per poter far rescriver le parti à quelli che doveranno impararle et che dalla M. V. sarà disposto.

Zeno, Pergolesi und Jommelli

(Der weströmische Feldherr Ricimer im Operntheater)

Von

Max Fehr, Zürich

Nach der Sallustia, der ersten Opera seria Pergolesis, die ich als ein rifacimento des Zenoschen Textes Alessandro Severo vorgestellt habe (S. d. JMG XV. 1) berichten die Biographen des Neapolitaner Komponisten von einer bald darauf geschriebenen Oper Ricimero, die auch Radiciotti in seinem Buche über Pergolesi anführt, mit der Bemerkung: Ort und Zeit der Aufführung, Partitur und Libretto unbekannt. Ob es sich hier um einen von Biographie zu Biographie herübergenommenen Irrtum handelt, oder ob der Ricimero tatsächlich komponiert und aufgeführt worden ist, läßt sich mit den bis heute zutage geförderten Dokumenten nicht ermitteln. Auch Radiciotti enthält sich jeder diesbezüglichen Äußerung. Andererseits weiß der Musikhistoriker, daß der Ricimero ein seit dem Ende des 17. Jahrh. öfters wiederkehrender Opernstoff ist. Ich zitiere in chronologischer Reihenfolge die dem Statistiker Dassori[1]) bekannten Ricimero-Opern:

1. Ricimero, re de' Vandali, Venedig 1684, Text von Matteo Noris, Musik von Carlo Pallavicino aus Brescia. 2. Ricimero, Turin 1722, Text ?, Musik ?. 3. Ricimero, Musik von Pergolesi, Neapel 1731 (oder 1732). 4. Ricimero, re de' Goti, Musik von N. Jommelli, Rom, Teatro Argentina, Karneval 1740. 5. Ricimero, Musik von Giovanni Borghi, Florenz 1773. 6. Ricimero, Musik von Ant. Buroni, Stuttgart 1773. 7. Ricimero, komponiert von Pietro Guglielmi, Neapel 1785. 8. Ricimero, komponiert von Giac. Siri, Neapel 1791.

Da es mir nicht möglich war, die betreffenden Libretti alle zur Einsicht zu erhalten, mußte meine Sichtung dieses Materials nur eine teilweise bleiben. Als Ergänzung

[1]) Dassori, Opere ed Operisti, Genova 1906, 2ª ristampa. Ein in Italien viel benutztes Nachschlagebuch, das aber bedenkliche Lücken und Ungenauigkeiten aufweist.

der Liste von Dassori sei vorerst angeführt das auf der Nationalbibliothek in Mailand befindliche Textbuch[1]: „Ricimero / Drama per musica / da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro / di Milano nel Carnovale dell' anno 1745". Musik von Baldassare Galuppi. Ferner enthält die Librettosammlung von Schatz die Textbücher zu den Opern Ricimero, Turin 1756, Musik von A. Calderara, und Ricimero, re de' Goti, Rom 1759, Musik von Francesco de Majo[2]. Mit diesen Ergänzungen kämen wir somit auf eine Gesamtzahl von 11 Ricimero-Opern. In welchem Verhältnis stehen dieselben zueinander? Beginnen wir mit Jomellis Ricimero. H. Abert widmet dieser ersten Opera seria des großen Meisters eine interessante Besprechung[3]. Er berichtet von dem großen Erfolge der Oper, der mit Recht ganz für den Komponisten in Anspruch genommen wird. Vom Textdichter heißt es, er sei unbekannt; das Libretto behandle die Taten und Schicksale des bekannten weströmischen Feldherrn „unter Anlehnung an das schon früher mehrmals komponierte Libretto von Noris". Und unter den Komponisten, die Noris Textbuch in Musik gesetzt hätten, wird auch Pergolesi genannt. (S. obige Liste Nr. 3.) Wer aber aus der Geschichte der Operntextes weiß, was zwischen 1684 und 1731 mit dem Libretto vor sich gegangen, der muß bei dieser Behauptung Aberts stutzig werden. Konnte die Musik in jenem halben Jahrhundert so eminente Fortschritte machen und das Libretto, als deren Vehikel, unverändert bleiben? Unmöglich! Pergolesi hatte für seine zweite Oper, so sehr wie für seine erste, ein Libretto vom Typus des Zenoschen Reformtextes nötig, wie er damals Monopol der gesamten Opernmache geworden. Es ist deshalb aus technischen Gründen, wie ich weiter unten noch näher ausführen werde, unmöglich, daß ein Komponist von Anno 1731 auf ein Libretto von Anno 1684 zurückgreift, um es talis qualis zu vertonen[4]. Nun, wenn Zeno dazwischen seine Tätigkeit entfaltet, so suchen wir am besten bei ihm oder seinen Mitarbeitern und Jüngern den reformierten Ricimero. Wir finden ihn in dem Libretto Flavio Anicio Olibrio, das im Karneval 1707/08 auf dem S. Cassiano-Theater zu Venedig gegeben wurde mit der Musik von Fr. Gasparini und das als Verfasser Zeno selbst, sowie seinen damaligen Mitarbeiter Pietro Pariati (1665—1733) hatte. Tiefgreifend sind die Veränderungen, die der kluge Zeno sowohl im Inhalt, als auch in der Form seinem Texte gegenüber demjenigen von Noris angedeihen ließ. Die 11 Personen bei Noris

> Ricimero, re de' Vandali; Teodorico, suo capitano; Severo, imperatore; Pulcheria, sua moglie; Lidio, suo figlio; Cino, vecchio padre di Pulcheria; Antemio che regna in vece dell' imperatore; Domizia, sua sorella; Celso, marito promesso a Domizia; Niso, servo; Soldato con nome di Lucio

werden bei Zeno auf sieben reduziert,

> nämlich Flavio Anicio Olibrio, generale de' Romani, amante di Placidia (entspricht dem Severo bei Noris); Placidia, figliuola di Valentiniano III, amante di Olibrio (entspricht der Pulcheria); Ricimero, re dei Goti, amante di Placidia (Ricimero); Teodelinda, sua sorella, amante segreta di Olibrio (hat Züge von Domizia); Fedele, cavalier romano, confidente di Olibrio; Olderico, Principe goto, amante di Teodelinda (entspricht Teoderico); Massimo, capitano romano (hat Züge von Celso).

Die Handlung ist bei Noris in großen Zügen die folgende:

[1] Raccolta Drammatica, Nr. 6018 und 6043.

[2] Gemäß der freundlichen Mitteilung von G. O. Sonneck (Washington).

[3] N. Jommelli als Opernkomponist, S. 38, 124 ff. Halle, Niemeyer, 1908.

[4] Auch Sacerdote (Teatro Regio di Torino, p. 48) verfällt bei Anlaß des Ricimero v. 1722 in denselben Irrtum wie Abert.

I. Der Vandalenfürst Ricimero wird vom Statthalter Roms, Antemio, verräterisch in die Stadt eingelassen gegen das Versprechen, dessen Schwester Domitia zu heiraten, Antemio zum König zu ernennen und nachher abzuziehen. Ricimero willigt ein, erscheint plötzlich unter den sich rüstenden Römern und nimmt sie alle gefangen. Dabei stellt sich Celso als Gemahl der Domitia vor. Antemio hatte also Ricimero betrogen? Um sich zu rächen, entehrt der Vandalenfürst Domitia, sobald sich Gelegenheit bietet. II. Domitia verliebt sich seltsamerweise in den Wüstling. Ihr erster Liebhaber Celso findet sie kalt. Indessen läßt sich Ric. auf dem Kapitol huldigen; der Wagen des Friedens fährt auf. Pulcheria, deren Vater Cina und Söhnchen Lidio, weil von königlichem Blute, sterben sollen, fleht Ric. um Gnade an. Da sie hübsch ist, verliebt sich dieser sofort in sie und begnadigt Cina und Lidio, auch ihr Gatte Severo, der rechtmäßige König von Rom, den Antemio unterirdisch gefangen hält, soll befreit werden. Um dies zu verhüten, schickt Antemio sofort einen Soldaten mit dem Befehle, Severo zu töten. Der Soldat entpuppt sich jedoch als feuriger Patriot und rettet Severo. In Gegenwart Ricimeros gibt sich Severo als der Sterndeuter Pulcherias aus. Ric. eröffnet ihm, daß er Pulcheria besitzen wolle. Domitia, die den Barbaren fleht, sie zu heiraten, da er nur so ihre Ehre retten könne, stößt Ric. grob zu Boden. III. Antemio erfährt von der Schwester Domitia deren Unehre. Endlich wird auch dieser Verräter bekehrt; er will gleich zu den Waffen greifen. Alles verschwört sich gegen Ric. Dieser ernennt den „Sterndeuter" Severo zu seinem Feldherrn und Nachfolger, da er ihm Pulcheria gütig gestimmt habe. Er will in die Gemächer der Pulcheria, um ihr dasselbe Schicksal werden zu lassen, wie der Domitia. Doch im Vorzimmer sind alle verschworenen Römer versteckt. Sie dringen mit gezückten Waffen auf ihn ein und ... zwingen ihn, die Domitia zu heiraten (!). In einem Amphitheater, wo schließlich alles fröhlich zusammen kommt, soll der Verräter Antemio sein Leben lassen. Allein Pulcheria bittet für ihn, und er wird freigelassen.

Diese Begebenheiten, mit undenkbarer Schwerfälligkeit ausgesetzt, verteilen sich auf 3 Akte und 61 Szenen. In die Szenen eingestreut (Anfang, Mitte, Ende) sind zirka 50 Ariosi und zweiteilige Arien, sowie ein Chor (I, 15). Der Schlußchor fehlt. Was auffällt, ist das starke Hervortreten des erotischen gegenüber dem heroischen Element; es ist auch in der Sprache hie und da in Form marinistischer Vergleiche anzutreffen:

„Ahi, come ad un Tantalo in preda
Senza temer sciagure
Le poma di quel sen saran sicure?"

singt Celso (I, 20) als der Vandale ihm Domitia wegführt.

Und nun zu Zeno! Was zunächst den Inhalt betrifft, waltet in der Dichtung Zenos ein ganz neuer, ernster Zug, der darauf hinzielt, dem italienischen Theater seine damals verlorene nationale Würde wieder zu verleihen und so dessen Ruf im Auslande wieder zu heben. Die Person des Barbarenfürsten Ricimero durfte demzufolge nicht den Titel abgeben für das neue Libretto, auch mußte sein Schicksal etwas herber ausfallen, als bei Noris. Dann tritt bei Zeno an Stelle der Erotik ein zwar nicht tiefgreifender, aber doch ernst aufgefaßter Liebeskonflikt. Der klägliche Kaiser Severo wird hier zum Fürsten Olibrio, der Placidia liebt, die in Rom im Namen ihres verstorbenen Vaters noch alles zusammenhält, was Ricimer zu trotzen vermag.

I. Seit einem Jahr ist Olibrio vor den Mauern Roms unter den Waffen. Jetzt hat der Gote Ricimer die Stadt umzingelt und nur durch List gelingt es Olibrio, auf verborgenem Wege in die Stadt zu kommen. Zwei Frauenherzen schlagen ihm entgegen in Rom, vorerst das der Placidia, dann Teodelindes, der Schwester Ricimers. Allein Olibrio liebt nur die Römerin, zu der er sich sogleich begibt, um sie zu beschützen. Doch zu derselben Zeit ist Ricimer mit Waffengewalt in Rom eingedrungen. Zweimal kommt er, um Placidia, die er liebt, seine Aufwartung zu machen. Diese gibt Olibrio für ihren Diener aus, was an die Sterndeuterrolle Severos bei Noris erinnert, und weist Ricimer zurück. Allein Teodelinde hat Olibrio erkannt, sie will

ihn verraten, damit er nicht Placidia angehöre. II. Der zweite Akt beginnt mit der Huldigung Ricimers auf dem Campo Marzio. Diese Szene ist direkt aus den Szenen II, 4—5 bei Noris herübergenommen, nur der Triumphwagen des Friedens ist durch die Thronburg des Tibers ersetzt. Darauf geht Ricimer mit bewaffneter Begleitung in Placidias Gemächer, um Olibrio, dessen Anwesenheit ihm Teodelinda hinterbracht, in Fesseln zu schlagen. Olibrio will sich wehren, gehorcht aber Placidia, die ihn bittet, sich gefangen zu geben. Mit dem Leben Olibrios in der Hand, hofft Ricimero jetzt Placidias Liebe zu erzwingen. Dadurch wäre auch der Teodelinde geholfen, die um alles Olibrio will. Sie holt ihn aus dem Gefängnis und stellt ihn in Gegenwart der Placidia vor die Wahl: entweder Teodelinda oder den Tod. Auf sein Versprechen hin, einem Befehl zu gehorchen, den sie ihm versiegelt mitgibt, läßt sie ihn frei. III. Olibrio sammelt eilig Krieger gegen Ricimer. Die ungeduldige Teodelinde erscheint in seinem Lager. (In ihrem Schreiben stand: Olibrio schwört zum Dank für seine Freiheit der Teodelinde Liebe.) Erst jetzt öffnet Olibrio ihr Schreiben. Er erklärt, dieses ungebührliche Versprechen nicht halten zu müssen. Unterdessen will Ricimer durch Androhung des Todes von Olibrio die Placidia zwingen, sich ihm zu geben. Doch sie weiß ihren Geliebten in Freiheit. Herausgefordert durch einen Sendboten Olibrios, eilt ihm Ricimero entgegen zum Kampf. Die Goten werden geschlagen und Ricimer durch Olibrios Hand verwundet. Doch Olibrio verzeiht dem Goten und gibt ihm das Schwert zurück. Ein Schlußchor besingt Olibrio, den Retter Roms.

Diese Führung der Handlung, die gegenüber dem Drama von Noris gewiß einen Fortschritt bedeutet, genügt indessen nicht, Zenos Reform gebührend zu charakterisieren. Die Struktur des Dramas ist eine ganz andere geworden. Die drei Akte bei Zeno enthalten je 15, 17 und 14 Szenen, also zusammen 46. Auf alle verteilen sich 31 Arien, 1 Duett (II, 5) und 2 Chöre (II, 1 und Schlußchor). Von den Arien sind nur fünf (I, 8; II, 1, 4; III, 6, 10) am Anfang oder im Innern der Szene, alle übrigen sind Abgangsarien. Mit anderen Worten ist in Zenos Text die dramatische Handlung von den necessità della musica bestmöglich befreit, worin gerade das Rätsel des großen Erfolges der Zenoschen Reform liegt.

Nur ein solches Drama hätte Pergolesi im Jahre 1731 zu einer ernsten Oper vertonen können. Über die Regellosigkeit und verborgene Lüsternheit der Texte von Noris und Genossen war man damals längst hinaus. Zeno war übrigens um jene Zeit in Neapel eine gern benützte Textquelle; viele seiner Libretti, wie Griselda, Lucio Vero, Engelberta, L'Amor generoso, Scipione nelle Spagne, Venceslao, Artaserse, Faramondo und Lucio Papirio[1]) waren in Neapel komponiert oder mit auswärtiger Musik aufgeführt worden. Zuweilen erschien ein solcher Text unter neuem Titel, wie l'Inganno vinto dalla ragione 1708 (= il Teuzzone) oder die Sallustia 1731 (= Alessandro Severo). Letzterer Umstand hat vielleicht B. Croce verleitet, die Zahl der Zeno-Aufführungen in Neapel etwas zu unterschätzen[2]). Auch unser Flavio Anicio Olibrio war 1711 in Neapel angelangt, um von N. Porpora in Musik gesetzt zu werden. So war es begreiflich, wenn Pergolesi 1731 für seine erste Opera ser'a einen Zenotext wählte, und ebenso begreiflich, wenn er mit der zweiten Oper, dem Ricimero, Zeno treu blieb.

Doch der Olibrio hatte unterdessen auch anderswo Anklang gefunden. Seit dem Karneval 1707 hatte ihn Verona 1710 wieder aufgeführt. Als Zeno seine Vaterstadt Venedig verlassen, um in Wien als Hoflibrettist seinen Unterhalt zu suchen, führten ihm die Venezianer 1726 seine Oper mit neuer Musik von Giovanni Porta und

[1]) Vgl. Florimo, B. Croce (I teatri di Napoli; 1891) und G. Radiciotti (G. B. Pergolesi, Tivoli 1910).

[2]) B. Croce, a. a. O., S. 254.

mit dem veränderten Titel: Il Trionfo di Flavio Olibrio auf[1]). Zwei Nebenpersonen, Massimo und Fedele, waren diesmal in eine Person zusammengeschweißt, die den Namen Arbace erhielt. Eine Frau, die berühmte Diana Vico, sang den Olibrio. Zwei Jahre später, 1728, erscheint die Oper mit L. Vincis Musik in Rom. 1737 komponiert sie A. Bernasconi für Wien[2]). Und endlich gelangen wir zu Jommelli, der den Text unter dem Titel Ricimero 1740 für das Teatro a Torre Argentina vertont und damit seinen ersten Versuch und zugleich Erfolg in der Opera seria an den Tag legt. Die Veränderungen, welche Zenos Drama durch den römischen Textbearbeiter erfuhr, sind hauptsächlich im mobilen Teil, in den Arien, zu suchen. Auffallend ist nun die Tatsache, daß die 42 Szenen und 18 Arien (gegenüber 46 bzw. 31 bei Zeno), die Abert, wahrscheinlich nach der Partitur, zitiert, mit dem Libretto nicht übereinstimmen. Dieses weist nämlich 45 (ev. 46)[3]) Szenen mit 25 Arien und einem Duette auf. Doch wäre der Fall nicht vereinzelt, daß zwischen Libretto und Partitur eine gewisse Diskrepanz bestünde. Oder wäre die Partitur des Neapolitaner Konservatoriums nicht das Originalwerk?

Der Vergleich des Rezitativs mit Zenos Text zeigt einerseits eine stilistische Retuschierung, andererseits eine Verkürzung des Dialogs. Was die Arien anbetrifft, liefert der Jommellische Ricimero eine Bestätigung dessen, was ich anderswo über das weitere Schicksal der Zenoschen Texte ausgeführt habe[4]). Da Zenos Arien meist harmonisch wie rhythmisch nicht befriedigten, wurden sie in späteren Kompositionen fast alle durch musikalischere, oder wie Metastasio gesagt hätte, più felici ersetzt. In unserem Falle, wo Pariati, der etwas bessere Verse schrieb, mitgeholfen hatte, blieb ausnahmsweise einiges aus den Arien stehen, wie z. B. die Arie Teodelindes (I, 14) Servi con pura fè, die nur am Anfang etwas abweicht von der Arie Servi, se vuoi servir (Zeno I, 14). In anderen Fällen sind deutliche wörtliche Anklänge an Zeno vorhanden. Was die Personen betrifft, finden wir bei Jommelli, wie bei Portas Ricimero (1726) Massimo und Fedele in eine Person zusammengezogen, die hier Fausto heißt. Im Unterschiede aber zu den Venezianer Aufführungen von 1726, wo eine Frau den Olibrio sang, finden wir 1740 in Rom, wie sich's für den Ort geziemt, sämtliche Frauenrollen von Männern gesungen; sogar in den Intermezzi l'Amor fa l'uomo cieco von Pergolesi, die laut Textbuch mit dem Ricimero gegeben wurden, sang ein Kastrat die Nerina.

Pergolesi und Jommelli haben also, wie ich nunmehr gezeigt habe, jeder einen „Zeno" komponiert, bevor sie an Metastasio herantraten. Wollten sie ihren ersten Versuch dem Sterne zweiter Größe weihen, ehe sie sich sicher fühlten, in das Licht des großen Metastasioschen Sternes zu treten?

Kaum fünf Jahre nach der Entstehung von Jommellis Oper ging in Mailand ein neuer Ricimero in Szene[5]), dessen Libretto oben in extenso angeführt wurde, und dessen Musik von dem beliebten Buranello, d. i. Baldassare Galuppi stammt. Ein Blick auf dieses Libretto zeigt, daß wir es diesmal mit einem vollständig verschiedenen Texte zu tun haben. Der Verfasser ist nicht genannt, doch erkennt der Librettoforscher in diesem Ricimero auf den ersten Blick ein früheres Venezianer Libretto des Abtes Francesco Silvani: la Fede tradita e vendicata, ein Drama, das im Jahre

---

1) T. Wiel, I teatri musicali di Venezia nel settecento, Nr. 243.

2) A. v. Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte ..., Nr. 938; Wien 1901.

3) Ich konnte das Exemplar der Library of Congress einsehen. Darin fehlten allerdings die drei letzten Blätter.

4) Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes, Zürich 1912, S. 100.

5) Der Widmungsbrief trägt das Datum: Milano li 23 Dicembre 1744.

1704 mit der Musik F. Gasparinis auf dem S. Cassiano-Theater gegeben worden, und dessen Hauptheld ein Ricimero war. Als historische Vorlage für seine Rolle diente aber nicht jener weströmische Feldherr, dessen Taten Noris und Zeno bearbeitet, sondern der Gotenkönig Ataulf, der nach dem Libretto von Silvani mit dem norwegischen Königshaus in Fehde stand. Der Name Ataulf war per comodo della musica durch den Namen Ricimero ersetzt worden, wie noch das Libretto von 1744 berichtet. Die Oper La Fede tradita e vendicata war ein mindestens ebenso glücklicher Wurf wie Zenos Flavio. 1707 wurde das Libretto von Carlo de Petris für die Neapolitaner Bühne zurechtgeschnitten und daselbst mit der Originalmusik und einigen Abänderungen des Komponisten Vignola aufgeführt. 1715 wiederholt Venedig die Oper unter demselben Titel und wieder mit Gasparinis Musik auf dem S. Moisè-Theater. Dann komponiert Antonio Vivaldi dasselbe Libretto 1726 neu für das S. Angelo-Theater. Endlich 1744, als mittlerweile durch Jommellis Komposition der Titel Ricimero bei allen Opernfreunden mundgerecht geworden, stieg Ricimer zum Titelhelden empor. Damit erscheint eine neue Kategorie von Ricimero-Opern auf dem Plan, ein norwegisches Drama, das von der Figur des Barbarenführers nur den Namen entlehnt hatte, weil er gut klang.

Es wäre nun mein Wunsch gewesen, die später folgenden Ricimero-Opern auf ihre Beziehung zu den genannten zu prüfen. Daß keine von ihnen auf Noris Text zurückgehen kann, scheint mir von vornherein klar. Den Dichter von Calderaras Ricimero kennt Schatz nicht, ebensowenig den Verfasser des Ricimero re de' Goti von Fr. de Majo[1]). Bei diesem letzteren Texte scheint mir indessen der Zenosche Text in Frage zu kommen. Silvanis Text finden wir hingegen wieder in dem Ricimero G. B. Borghis, der im Herbst 1773 auf dem S. Benedetto-Theater zu Venedig in Szene ging (Wiel, Nr. 790). Für Buronis Ricimero versagte die Kontrolle der Stuttgarter Operngeschichte von Sittard, da dieser weder im textlichen Teil noch im Anhang diese Oper erwähnt. Das ist um so mehr zu bedauern, als Sittard einer der wenigen Opernforscher ist, die auch dem Texte ein gewisses Interesse schenken. Für die weiter angeführten Ricimero-Opern fehlte mir jede Angabe. Es sei jedoch noch darauf hingewiesen, daß in den Fällen, wo weder Silvanis noch Zenos Ricimero als Vorlage dienten, noch ein älteres Libretto vorliegt, dessen Hauptheld Ricimer heißt, und zwar l'Infedeltà punita von demselben Silvani, ein dreiaktiges Drama, das 1711 mit der Musik von Lotti und Pollarolo über die Bretter von S. Giov. Grisostomo (Venedig) gegangen war. Wäre auch dieser Ricimer später zum Titelhelden einer Oper geworden?

Methodisch unerläßlich ist nun noch die Prüfung der Frage, ob die weiblichen Hauptfiguren von Zenos Drama nicht ebenfalls den Titel zu allfälligen Neubearbeitungen abgegeben haben. Bei der Placidia ist diese Frage bald gelöst, da die Opernverzeichnisse keine italienische Oper mit solchem Titel kennen. Dagegen begegne ich bei Allacci und Dassori drei Opern mit dem Titel Teodelinda oder Teodolinda, wie sie bei Jommelli heißt. Die erste gehört noch dem 17. Jahrh. an und hat den Mailänder Marchese Pietro Francesco Trecchi zum Verfasser. Da unter den Dramen Trecchis auf der Nationalbibliothek zu Mailand gerade die Teodelinda (1696) fehlt, war es mir nicht möglich, zu ermitteln, ob die Titelheldin Ricimers Schwester und das Drama

---

[1]) Nach der freundlichen Mitteilung von Herrn Sonneck. „Vergleich der Arien ergab", schreibt mir Herr Sonneck, „daß diese Texte weder von Silvani noch von Zeno-Pariati abstammen." Sind aber die Arien in einem solchen Falle das richtige Bestimmungsmittel?

somit im Zusammenhang mit Noris Ricimer sei. Wahrscheinlich handelt es sich um die Langobardenkönigin Theodelinde († 628), welche schon der Sizilianer Jesuit Ortensio Scamacca zum Gegenstand einer tragedia morale gemacht, und andere später wiederum dramatisch bearbeitet haben[1]). Die zwei weiteren Teodelinda-Texte sind von Gaetano Andreozzi 1781 für Turin und von Francesco Gardi 1790 für Venedig komponiert worden. Der Librettist des letzteren heißt Domenico Boggio; sein zweiaktiges Drama Teodolinda hat mit dem Texte von Zeno nichts zu tun, dürfte aber mit Silvanis Ricimero oder la Fede tradita e vendicata im Zusammenhang stehen, worauf die Personen des Rodoaldo und der Ernelinda hinzudeuten scheinen, die beiden Dramen gemein sind.

Wie das Libretto selber, kann auch die Librettostudie nicht Selbstzweck sein. Meine Ausführungen stellen sich somit in den Dienst der Operngeschichte, und werden im besondern jenen Forschern dienen, die irgendeinen der berührten Komponisten näher studieren werden. Daß bei solchen Arbeiten eine wenigstens summarische Kenntnis der Entwicklung des Operntextes unerläßlich ist, da in gewissen Zeiten der Text ziemlich viel zu sagen hatte, scheint ohne weiteres klar. Da die oben angeführten Libretti in aller Welt zerstreut sind, habe ich mich größtenteils mit Hinweisen, bisweilen sogar mit bloßen Vermutungen begnügen müssen, und bin nur ins Detail gegangen, wo dies methodisch wichtig war, wie beim Übergang von Noris zu Zeno.

Zur Frage der Ornamentik in ihrer Anwendung auf Corellis Op. 5.

Von

Andreas Moser, Berlin

Zu Ausgang des verflossenen Jahrhunderts gab Gustav Jensen bei Augener & Co. in London Corellis Op. 5 in neuer Bearbeitung heraus und bemerkte dazu, daß die in den langsamen Sätzen der Kirchensonaten vorkommenden Verzierungen der im gleichen Verlage erschienenen Ausgabe von Friedrich Chrysander entnommen seien. Über diese Ausgabe hat zwischen Joachim und dem mit ihm befreundeten Händelbiographen ein viele Jahre hindurch teils mündlich, teils schriftlich gepflogener Meinungsaustausch stattgefunden, der dann mit einer „Bergedorf, bei Hamburg, 31. Januar 1888" datierten Erklärung Chrysanders in Form eines Vorwortes seinen Abschluß fand. Das Vorwort lautet: „Als dieser erste Band von Corellis Kompositionen i. J. 1871 zuerst erschien, war Joseph Joachim als Herausgeber desselben bezeichnet. Solches geschah damals, weil die Absicht bestand, eine unter dem Titel „Denkmäler der Tonkunst" erfolgende umfangreiche Publikation älterer Musikwerke so erscheinen zu lassen, daß gewisse Autoren von den Künstlern der betreffenden Fächer herausgegeben würden[2]). Für die Herausgeber war damit keineswegs die Verpflichtung verbunden, die Werke aus den älteren Drucken oder Handschriften herzustellen, sondern diese Arbeit wurde hinsichtlich Corellis und Couperins von mir übernommen. Nach-

[1]) Siehe Allacci, Drammaturgia, 1755.

[2]) Joh. Brahms hat denn auch Couperins vier Bücher „Pièces de clavecin" für die „Denkmäler" revidiert.

dem aber jener größere Plan der „Denkmäler" aufgegeben ist, also nur die Werke des einzelnen Autors als solche nachgeblieben sind, wird selbstverständlich jeder erwarten, daß sich derjenige als Herausgeber nennt, welcher die betreffenden Werke zum Druck gebracht hat und damit für das Ganze wie für das Einzelne verantwortlich ist. Aus diesem Grunde mußte jetzt eine Änderung des Titels vorgenommen werden."

Auf meine s. Z. an Joachim gerichtete Bitte, mir den Sinn dieses Vorwortes näher zu erklären, erzählte er mir, daß Chrysander um die Mitte der sechziger Jahre des vergangenen Säkulums an ihn mit der Anfrage herangekommen sei, ob er Corellis Werke für die von ihm geplanten „Denkmäler" zum praktischen Gebrauch einrichten, d. h. die bezifferten Bässe für Klavier aussetzen und die Stimmen der Streicher mit dynamischen Angaben, Fingersätzen, Stricharten und dergleichen versehen wolle. Joachim sagte mit Freuden zu und übersandte Chrysander zunächst einige der von ihm fertiggestellten Triosonaten zur Meinungsäußerung. Hierauf antwortete dieser unter dem 20. Juli 1868: „... Verehrter Freund, gestern erhielt ich denn auch den Anfang der Klavierstimme zu Corelli, die ich sofort durchgenommen, und an der ich mich sehr erlabt habe. Das ist die wahre Art der Cembalobegleitung, so daß alles aus dem Grundbaß fließt als harmonische Illustration desselben, wobei denn, wenn nur dieser Grund festgehalten wird, die größte Freiheit erlaubt und für den fähigen sogar Pflicht ist. Möglich, daß Ihnen dieser Anfang selber nicht viel Vergnügen macht; aber das Resultat für andere ist dasselbe, denen hierdurch die Sachen erst erschlossen werden."

Nun hatte aber Joachim nicht bedacht, daß es sich um die Einrichtung von insgesamt nicht weniger als sechzig Sonaten handelte, eine Arbeit, die er bei seinen häufigen Konzertreisen und der Organisation der damals im Entstehen begriffenen Königl. Hochschule für Musik unmöglich bis zu dem von Chrysander für die Publikation in Aussicht genommenen Termin bewältigen konnte. Auf seine daraufhin geäußerten Besorgnisse suchte ihn dieser jedoch unter dem 1. Februar 1870 mit den Worten zu beruhigen: „Vielleicht sende ich Ihnen auch noch den Corelli dorthin [nach England]. Aber bange machen soll nicht gelten." Dann kam der deutsch-französische Krieg von 1870/71 und Joachims Konflikt mit dem preußischen Kultusminister von Mühler, eine Zeit also, die den im Getriebe der Großstadt lebenden Künstler zu keiner rechten Sammlung für ernste Arbeiten kommen ließ. Unter diesen Umständen sah sich Chrysander veranlaßt, die Corellischen Triosonaten im Sommer 1871 als einfachen Neudruck der Originale herauszugeben und diesen unter dem 17. Juli 1871 an Joachim mit den begleitenden Zeilen zu schicken: „... anbei die Denkmäler. Im Corelli war nichts als Correktur, die genau gemacht ist. Bitte es aber in den bevorstehenden Ferien durchzusehen, damit ich kleine Fehler bei neuen Abzügen berichtigen kann. Was etwa vorwortlich zu bereden wäre, kann immerhin in dem folgenden Bande [mit den Solosonaten] gesagt werden, also am Schluß des Ganzen. Jetzt hielt ich für das beste, Ihre ohne Zweifel knapp bemessene Zeit nicht noch mehr zu kürzen." Und unter dem 15. August 1871: „Es ist sorgfältig corrigiert, Fehler sind schon noch darin, die ich anzugeben bitte, aber zweifelhafte Punkte habe ich in Op. 3 und 4 nicht gefunden. Erst mit Op. 5 beginnt die Schwierigkeit — weiteres mündlich."

Die Schwierigkeiten mit Corellis Solosonaten Op. 5 wurden freilich auch in den mündlichen Verhandlungen der beiden Männer nicht beseitigt und zwar deshalb nicht, weil Chrysander auf dem Wunsche bestand, Joachim möchte die Adagios der sechs Kirchensonaten mit den Verzierungen herausgeben, die er, Chrysander, in alten Drucken und Stichen gefunden hatte und für deren Echtheit er einstehen zu können

glaubte. Joachim indessen, der zwar den größten Respekt vor dem Wissen des Musikgelehrten hatte, sich aber in künstlerischen Dingen immer nur von seinem Instinkt und Stilgefühl leiten ließ, wurde bei dem Gedanken, „die Verschnörkelung“ der Corellischen Cantilene mit seinem Namen zu sanktionieren, so schwül und unbehaglich zu Mute, daß er es Chrysander anheimstellte, das Werk lieber unter seiner, des Händelforschers, alleiniger Verantwortung herauszugeben; was denn auch geschah. Am 30. Juli 1884 schrieb dieser darüber an Joachim: „... Hier lege ich einen Probeabzug bei von Corellis opera quinta. So also sieht die Musik jetzt aus; es scheint mir, daß Hauptnoten und Verzierung sich deutlich genug voneinander abheben. Die Echtheit dieser Verzierungen fand ich noch durch einen anderen alten Stich bestätigt, einen holländischen, von welchem der englische, den Sie hier [in Bergedorf] sahen, nach meiner Ansicht ein einfacher Nachdruck ist...“ Dann läßt er unter dem 6. Dezember 1886 wieder von sich hören: „Der Corelli ist längst gestochen und soll Ihnen vorgelegt werden mit dem Wunsche, diese Last [Joachims Name stand und steht auch heute noch auf dem Titelblatt der Publikation!] auf die eine oder andre Art von Ihnen zu nehmen...“

Das Vorwort, mit dem Chrysander seine Ausgabe schließlich versah, ist vom 1. Dezember 1890 datiert und lautet: „Sämmtliche Compositionen von Corelli hatten das Glück, populär zu werden, sich weit zu verbreiten und den gleichzeitigen Tonsetzern zum Muster zu dienen; aber die gegenwärtige opera quinta war in dieser Hinsicht doch weitaus am glücklichsten. Sie wurde das Schulwerk für alle Länder, und wären damals die Autorenrechte unserer Zeit gültig gewesen, so würde Corelli schon durch dieses eine Werk ein reicher Mann geworden sein. Er hat aber etwas Größeres damit erworben als vorübergehenden Reichtum, nämlich den Ruhm, das kanonische Grundwerk für das köstlichste der Saiteninstrumente geschaffen zu haben.

„Corelli publizierte sein Werk in Rom ohne Angabe des Ortes und ohne Jahreszahl. Aber aus der Dedikation an die hannoversche Prinzessin Sophia Charlotte, die spätere Königin von Preußen, können wir die Zeit entnehmen; denn die Zuschrift ist vom 1. Januar 1700. Das Werk zerfällt in zwei Teile mit zwei Titeln, wie meine Ausgabe zeigt.

„In Holland, wo damals der Musikkupferstich am meisten ausgebildet war, scheint der erste Nachdruck erschienen zu sein, in Amsterdam bei Pierre Mortier[1]). Der vierten

---

[1]) Das war ein Irrtum Chrysanders: Der erste holländische Nachdruck des Corellischen Op. 5 („qui vient de paroistre“ wie es in der Dedikation heißt), von dem die Hamburger Stadtbibliothek noch ein Exemplar besitzt, wurde von Estienne Roger hergestellt und von ihm dem „fameux Maistre de Danse Jacob Klein à Amsterdam“ gewidmet. Der zweite Teil dieses Nachdrucks, der noch die wortgetreue Überschrift des Originals führt: „Preludie, Allemande . . . da Arcangelo Corelli da Fusignano“, ist auf dem Titelblatt überdies mit dem Vermerk versehen: „On trouve aussi à Amsterdam chez Estienne Roger deux Livres où il y a diverses Sonates de Corelli qui n'ont jamais esté imprimées en Italie.“ Das betreffende Werk selbst führt den Titel: Sonate a tre, due Violini e basso per il Cembalo. Se crede che siano state composte per Arcangelo Corelli avanti le sue altre opere. Op. 7.“ Nun hat aber schon Hawkins (IV; 311) nachgewiesen, daß die „diversen“ Sonaten, von denen „man glaubt, sie seien von Corelli vor seinen anderen Werken komponiert“, von einem Engländer Namens John Ravenscroft herrühren und von diesem bereits 1695 bei Mascardi in Rom als sein Erstlingswerk publiziert worden sind. Bei dieser Feststellung bleiben freilich immer noch zwei Fragen ungelöst: Die eine, ob Roger in gutem Glauben handelte als er jene Sonaten und die darauf Bezug nehmende Notiz druckte, und die andere, ob Ravenscroft wirklich ihr Autor oder nur der Strohmann eines Anonymus war, der in der Öffentlichkeit nicht genannt sein wollte. Letztere Frage drängt sich von selbst auf, wenn man die beiden kindlichen, von Hawkins (V; 367/68) mitgeteilten Stücke des englischen „Hornpiper“ mit der später von Roger unter dem Namen „Giov. Ravenscroff, alias Rederi Inglese“ abgedruckten „Sonate a tre, 2 Violini e Violone

Auflage desselben verdanken wir jene Zusätze, welche unserer Ausgabe einen besonderen Wert verleihen. Es sind dies die Verzierungen zu den Adagios (im Englischen mit einem sehr bezeichnenden und hübschem Worte „Graces" genannt), die von Corelli selber herrühren, denn auf dem Titel von Mortiers Ausgabe steht die Bemerkung: „Quatrième Éd.tion, où l'on a joint les agréements des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli, comme il les joue." Es ist anzunehmen, daß der Verleger sie entweder direkt, oder durch einen befreundeten Künstler von Corelli erhielt.

„John Walsh in London machte sich diese Bereicherung des allbeliebten Werkes sofort zu Nutze und publizierte ebenfalls die Graces, setzte auch dieselbe Bemerkung auf den Titel. Bei späteren Ausgaben ließ Walsh indeß die Graces wieder fort, und auch in keinem anderen der vielen Drucke des 18. Jahrhunderts habe ich dieselben gefunden. Der Grund dieser auffallenden Erscheinung kann nur gewesen sein, daß sie für die damalige Praxis nicht den Wert hatten, welchen sie jetzt für uns besitzen, denn man wollte sich in solchen Ausschmückungen nicht binden lassen, selbst vom Komponisten nicht, da dem Ausführenden in diesen Dingen volle Freiheit gewährleistet war. Man weiß, daß später andere zu diesen Stücken Graces und Kadenzen schrieben, die von denen Corellis erheblich abwichen, und für Anfänger oder wenig Geübte waren die Ornamente des Meisters auch weder geeignet noch bestimmt.

„Heute steht die Sache ganz anders. Für uns sind Corellis Zusätze unschätzbar als mustergültige Exempel einer Praxis, welche in der Gegenwart gänzlich außer Übung gekommen ist und doch wieder erlernt werden muß, wenn wir die Musik jener Zeiten von Grund aus erfassen und an den reichen Schätzen derselben uns ernsthaft erfreuen wollen.

In Corellis Graces kommt ein kleines einfaches (+) vor; es bezeichnet einen längeren oder kürzeren Triller, je nach dem Werte der Noten, über welchen es steht. Dieses unbestimmte Kreuz, welches mit derselben Vieldeutigkeit auch in Lullys Opernpartituren erscheint, war ein französisches Zeichen. Die Italiener bezeichneten Triller und Mordenten anders, oder auch garnicht. Das Kreuz kann daher nicht von Corelli herrühren, sondern muß bei Mortier hinzugefügt sein."

Soweit Chrysander, dessen Ausführungen teils richtig, teils unzutreffend sind. Richtig insofern, als für den Kundigen schon längst kein Zweifel mehr besteht, daß die betreffenden Adagios beim Vortrag tatsächlich mit Verzierungen ausgeschmückt wurden. Fraglich bleibt nur noch, in welcher Art und in welchem Umfang Corelli solches selber getan hat oder bei seinen Schülern gelten ließ. Denn darin wird man wieder Joachim beipflichten müssen, daß bei einer Ausführung aller in der Chrysanderschen Ausgabe angehäuften Läufe und Schnörkel die ursprünglichen melodischen Linien der „Hymnen" Corellis vielfach bis zu völliger Unkenntlichkeit verwischt würden[1]. Joachim hat mir

o Arcileuto, col Basso per l'organo" vergleicht, von denen die Berliner Königliche Bibliothek ein wohlerhaltenes Exemplar besitzt.

Rogers zweite Auflage des Nachdrucks der Corellischen Solosonaten scheint verschollen zu sein; aber schon die nächste, mit der Verlagsnummer „40" versehene der nunmehrigen Firma „E. Roger & Le Cene" hat die Aufschrift: „Troisième Edition où l'on a joint les agreements des Adagio de cet ouvrage composez par Mr. A. Corelli comme il les joue". Erst die vierte, von Chrysander benützte Ausgabe mit der Bemerkung „Cette édition est plus correcte que la troisième" [was übrigens nicht wahr ist!], wurde, da Roger um 1722 gestorben war, von dem Verleger P. Mortier gezeichnet. (Exemplare der beiden letzten Ausgaben befinden sich auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin.)

[1]) Denjenigen Lesern, die sich für die Angelegenheit näher interessieren, empfehle ich, die bei Novello, Ever & Co. erschienenen, von Dolmetsch besorgte, unverzierte Ausgabe von Corellis op. 5 mit der vorhin erwähnten von G. Jensen zu vergleichen. Beide sind mit ausgesetzter Klavierbegleitung versehen.

denn auch anvertraut, daß ihm ihre Echtheit immer verdächtig gewesen ist. Er hatte freilich keine Ahnung davon, und ich vermute, auch Chrysander wußte es nicht, daß die Glaubwürdigkeit der ersten Verzierungsausgabe gleich bei ihrem Erscheinen schon von den Zeitgenossen angezweifelt wurde, und zwar in solchem Maße, daß Roger sich schließlich veranlaßt sah, in einem seiner Kataloge anzukündigen, in seinem Geschäfte lägen für Interessenten das Original und Briefe des Autors zur Einsichtnahme aus, welche die Echtheit der „Agréments" bestätigten [1]). Abgesehen aber davon, daß damals gewiß nicht allzuviele Personen in Amsterdam lebten, die Corellis Handschrift so genau kannten, um ihre Echtheit gegebenen Falles eidlich zu erhärten [2]), bleibt immer auch noch die Frage unbeantwortet, wieso der römische Künstler dazu kam, seine Ornamente ausgerechnet in Holland, noch dazu bei einem Nachdrucker, an den Tag zu bringen, während alle rechtmäßigen Ausgaben, die zu seinen Lebzeiten und auch noch später in Italien erschienen, sie nicht enthalten. Ich kann diese Seltsamkeit nur so deuten, daß Corelli einem Schüler, der sich in Angelegenheiten der „Graces" nicht zu helfen wußte, an den Adagios seiner Kirchensonaten alle eventuellen Möglichkeiten von Auszierungen klar machen wollte, sie ihm vielleicht auch aufschrieb, und daß dieser Schüler, der wahrscheinlich John Ravenscroft gewesen ist [3]), sie dann Roger zur Veröffentlichung überlassen hat. Auffällig bleibt ferner, daß Geminiani, der seines Lehrers und Freundes opera quinta zwischen den Jahren 1726 und 1728 zu Grossokonzerten umarbeitete, in diesen den ersten Geigenpart des Konzertinos, dem fast durchweg die Kantilene der ursprünglichen Solovioline zugeteilt ist, ebenfalls ohne Verzierungen ließ. Und es ist umso merkwürdiger, als die Umarbeitung an sich schon sehr frei ist und in eine Zeit fällt, da sich Geminiani, der Ornamentik zu Liebe, nicht nur an den Kindern seiner eigenen Muse, sondern auch an denen anderer Tonsetzer ohne Zaudern und Bedenken vergriffen hat. So beschränkte er sich beim Solovortrag nicht etwa nur auf die Auszierung der langsamen Sätze in den Kirchensonaten seines Lehrers, sondern ornamentierte auch dessen Kammersonaten in allen Sätzen. Diese Bearbeitungen sind zwar nicht im Druck erschienen, indessen gibt uns Hawkins eine Probe davon, indem er — nach einem Manuskript — im 5. Band seines Geschichtswerkes (S. 394—399) Corellis 9. Sonate Op. 5 (die 3. Nummer der ursprünglichen „Preludii, Allemande..." in der Weise zum Abdruck bringt, wie sie Geminiani zu spielen pflegte. Ich setze die Anfangstakte der jeweiligen Sätze hierher:

[1]) „There is one edition of Corellis fifth opera with the graces to the adagio movements, which some have suspected to be spurious, but the are in one of the Amsterdam editions; and to obviate a doubt of their genuineness, the publisher, Estienne Royer, has, in one of his printed catalogues, signified that the original copy of them, as also some letters of the author on the subject, were open to the inspection of he curious at his shop." (Hawkins, IV; S. 316).

[2]) In meiner Autographensammlung befindet sich ein Blatt, auf dem der siebzigjährige Joachim den Namen „Felix Mendelssohn Bartholdy" ein halbes Dutzendmal in so täuschender Weise hingeschrieben hat, daß man schon ein sehr genauer Handschriftenkenner sein muß, um die Spasses halber hergestellte Fälschung zu bemerken. Ebenso war es zu meiner Studienzeit ein beliebter Sport unter den Kameraden, die uns vom schwarzen Brett der Hochschule her vertraute Unterschrift Joachims nachzuahmen, und manchem gelang das mit so verblüffender Geschicklichkeit, daß Joachim bei ihrem Anblick wohl selber gestutzt haben würde.

[3]) „John Ravenscroft was one of the waits, as they are called, of the Tower Hamlets, and in the band of Goodmans Fields playhouse was a Ripieno violin, notwithstanding which, he was a performer good enough to lead in any such concerts as those above described; and, to say the truth, was able to do justice to a concerto of Corelli, or an overture of Handel." (Hawkins, V; S. 366).

Preludio.

Corelli.

Largo.

Geminiani.

usw.

Giga.

Allegro.

usw. Adagio.

Tempo di Gavotta.

Allegro.

Wie dem auch gewesen sein mag: Der Geschmack unserer Zeit legt auf die Entfaltung eines großen, breiten Tones solchen Wert, daß ich den geigenden Kollegen auf das eindringlichste rate, sich beim Vortrag Corellischer Adagios bloß auf eine weise Auswahl der in Rede stehenden Zutaten zu beschränken und solcherart einen Ausgleich zwischen historischer Richtigkeit und modernem Empfinden zu versuchen[1]). Denn wenn auch die meisten Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts mit der Auszierung ihrer langsamen Sätze zu rechnen pflegten, so unterlag sie doch, wie Chrysander in seinem Vorwort ausführt, keinem Zwang, sondern war sowohl der Art, wie dem Umfang nach völlig dem Ermessen und Belieben des Vortragenden anheimgestellt. Nur einzelne Tonsetzer, wie beispielsweise Frescobaldi, verbaten sich regelmäßig durch ein kategorisches „Come stà“ jedwede Abweichung von ihrem Tonsatz, und auch von Agostino Steffani wissen wir durch Chrysander, „daß er bei musikalischen Aufführungen streng darauf hielt, daß die Sänger sich an das banden, was vorgeschrieben war. Auch in den Gesangverzierungen duldete er weder mehr noch anderes, als was auf Noten stand.“ Im Laufe der folgenden Jahrzehnte wuchs sich das Verzierungswesen freilich immer weiter aus und nahm schließlich jene grotesken Formen an, die man auch bei der größten Liberalität mit keinem milderen Ausdruck als „Schnörkelwahnsinn“ belegen kann. In meiner Geschichte des Violinspiels, deren erster Band voraussichtlich im nächsten Winter erscheint, werde ich mit einigen geradezu himmelschreienden Proben davon aufzuwarten Gelegenheit nehmen.

Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Anton Bruckner

Von

Georg Göhler, Lübeck

Die Musikwissenschaft erkennt erfreulicher Weise die Notwendigkeit an, nicht nur weit Zurückliegendes zu erforschen, sondern auch der jüngsten Vergangenheit ihre Aufmerksamkeit zu widmen. Gilt es doch alle tatsächlichen Zeugnisse, alle Handschriften usw. rechtzeitig sicher zu stellen, um die wissenschaftliche Behandlung einer Persönlichkeit oder einer Zeitrichtung späterhin zu ermöglichen.

Eine der wichtigsten Aufgaben scheint mir die Sammlung alles dessen zu sein, was sich auf Anton Bruckner bezieht, und die Schaffung eines Mittelpunktes der Bruckner-Forschung. Es ist nicht zu leugnen, daß auch bei der

[1]) In mustergiltiger Weise hat neuerdings Arnold Schering die Aufgabe mit seiner Bearbeitung der 9. Solosonate Corellis gelöst. Sie eröffnet die von ihm bei der Edition Peters herausgegebene Sammlung „Alte Meister des Violinspiels“, die auch hinsichtlich der anderen Autoren gar nicht warm genug empfohlen werden kann.

Liszt-, Wagner- und Brahms-Forschung von Wissenschaftlichkeit noch wenig die Rede sein kann, und es wäre wohl zu erwägen, ob man das Unheil, das Dilettantismus und Parteigängertum da angerichtet haben, nicht künftig vermeiden könnte durch Schaffung von Sammelstellen für zeitgenössische Musikgeschichte. Aber viel schlimmer liegen zweifellos die Dinge bei Anton Bruckner.

Hier liegen zunächst nicht einmal die Werke in beglaubigten Ausgaben vor. Der Zustand der Ausgaben ist derartig, daß für das 1927 erfolgende Freiwerden der Werke die wissenschaftlichen Vorarbeiten schon jetzt in Angriff genommen werden müßten, da es sich um textkritische Aufgaben von größter Schwierigkeit handeln dürfte! Ich kenne den Zustand der Urschriften der Werke Bruckners nicht und weiß nicht, wie weit mehr oder minder gewissenlose Herausgeber in diesen selbst gewütet haben; aber nach der völligen Unsicherheit und Lüderlichkeit der Ausgaben muß man fast befürchten, daß schon die Grundlagen nicht von Zusätzen rein gehalten worden sind.

Es ist bekannt, daß sich in Klavierauszügen Brucknerscher Werke Angaben über Zeitmaße und Tonstärken finden, die denen der Partitur glatt widersprechen. Wenn man aber einen Begriff von den geradezu zuchtlosen Zuständen und der Verwilderung bekommen will, die in den Brucknerausgaben herrschen, fange man an, wie ich es jüngst tat, ahnungslos an der Hand der Partitur der Universal-Edition Bruckners Sechste Symphonie (Adur) mit einem Orchester einzustudieren. Man wird so viel Notenänderungen und so viel völlig entgegengesetzte Vortragszeichen (pp statt ff im vollen Orchester!) finden, daß man entweder mehrere Korrekturproben braucht oder mehrere Notenschreiber hinsetzen muß, um die gesamten Orchesterstimmen von A bis Z durchprüfen zu lassen.

Das ist ein geradezu schamloser Zustand, und der k. k. Universal-Edition muß diese österreichische Schlamperei einem Manne wie Bruckner gegenüber einmal öffentlich angekreidet werden.

Bei den herrschenden Zuständen ist man obendrein völlig hilflos im Urteil darüber, was sind nun die Angaben Bruckners und was die eines ungenannten Bearbeiters.

Darum ist es unbedingt notwendig, daß wir 1927 eine *kritische Gesamtausgabe der Werke Bruckners erhalten, die zunächst einmal urkundlich sicher weiter nichts gibt als das, was Bruckner selbst ursprünglich geschrieben hat.*

Die Frage, was man bei der Aufführung ändern, wie weit man bei Bruckners Unvertrautheit mit dem Orchester nachhelfen will, wird dann jedem Aufführungsleiter zur Lösung überlassen bleiben.

Zunächst ist die völlige *Reinigung von allen Zutaten* nötig. Wir haben es ja erlebt, daß ein großer Teil der Übermalungen, die man bei *Peter Cornelius* Opern angebracht hatte, sich als durchaus unnötig, ja schädlich erwies. Bei Bruckner ist der Fall insofern noch krasser, als alle Zutaten heimlich gemacht sind und nur kenntlich werden, wenn Verlagsschlamperei zwei Ausgaben nebeneinander in den Handel bringt!

Die Musikwissenschaft muß neben der Bewältigung der eben geschilderten Aufgabe außerdem noch baldmöglichst ihre schützende Hand auf alles legen, was etwa an Skizzen Bruckners, an Zeugnissen seines langjährigen Unterrichts vorhanden ist; sie muß versuchen, beglaubigte Äußerungen Bruckners über seine und seiner Zeitgenossen Kunst zu sammeln und kritisch alles das auf seine Zuverlässigkeit zu prüfen, was aus Bruckners Künstlertätigkeit berichtet wird.

Nach allem scheint bisher schlimmste Unwissenschaftlichkeit, Eigenmächtigkeit und persönliche Eitelkeit sich in Bruckner-Fragen breit gemacht zu haben. Die Musikwissenschaft muß dies Nest einmal gründlich ausräuchern und mindestens dafür sorgen, daß das Jahr 1927 uns eine einwandfreie, streng wissenschaftliche Ausgabe der Brucknerschen Partituren bringt.

Hoffentlich haben nicht unberufene Hände bereits in den Handschriften gewütet. Alle sonstigen, nicht eigenhändigen Überlieferungen erscheinen gerade bei Bruckner höchst verdächtig.

Zur Vorgeschichte von Haydns Kaiserhymne

Von

Alfred Schnerich, Wien

Die Zeitschrift für Musikwissenschaft wurde durch eine sehr interessante Studie des früheren Schriftleiters Alfred Heuß über die 1798 komponierte österreichische Volkshymne eingeleitet. Der Gegenstand ist überaus reichhaltig, und es mag nicht unzeitgemäß sein, einige Ergänzungen[1] zu bieten. Das interessanteste Ergebnis für den Historiker ist der erbrachte Nachweis, daß Haydn, ähnlich wie Beethoven, mit Skizzen gearbeitet hat. Allerdings wohl nicht in dem Umfange, vielleicht auch erst im höheren Alter. Immerhin bewahrt die Wiener Hofbibliothek auch einen Band mit Skizzen zur „Schöpfung". Für die Kaiser- oder gewöhnlich „Volkshymne" genannt, hat sich ebenda ein Blatt erhalten. Ganz besonders merkwürdig ist insbesondere, daß Haydn lange über die Fassung des Schlußrefrains nachdachte, bis er sich zu der Form entschloß, die nicht einmal als Skizze vorliegt, wobei es den Anschein hat, daß er überhaupt keine machte, sondern gleich direkt von den gleich unten näher zu betrachtenden Stellen übernahm.

Es ist nun merkwürdig, daß gerade die ersten vier Takte des Schlußrefrains in älteren Werken Haydns vorkommen, und gerade diese verschiedene Redaktionen bzw. Umarbeitungen erfahren haben. Das eine ist die bekannte Kirchenkantate „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze", komponiert um 1784. Dieselbe war bekanntlich zuerst derart gestaltet, daß der Bariton mit Orchesterbegleitung je ein Wort des Herrn lateinisch sang, während dem Orchester die Einleitung, Zwischenspiele und das Schlußstück (Erdbeben) zugeteilt war. Über die Einzelheiten hat Sandberger wichtige Aufschlüsse geboten. Die betreffende Stelle ist im Zwischenspiel nach dem zweiten Worte (c moll); sie bildet das zweimal gebrachte Schlußmotiv der Sonatenform. Keines seiner Werke hat Haydn soviel umgearbeitet und arrangiert wie diese Kantate (u. a. auch als Streichquartett). In der Form, in der wir das Werk zu hören pflegen, als Chorwerk mit Orchester, ist es erst in Haydns spätester Zeit „der höchsten Blüte" gebracht worden. Haydn hatte 1794 auf seiner zweiten Reise nach England in Passau eine Umarbeitung für Chor von Jos. Frieberth kennen gelernt. Er meinte, er hätte es besser gemacht, und unternahm nach seiner Rückkehr in sein Vaterland die Arbeit, die bei Breitkopf in Partitur erschien. Hier ist auch die Textunterlegung von besonderem Interesse. Sie lautet das erstemal:

---

[1]) Literatur. Pohl: Jos. Haydn bes. I_2 S. 132. Wurzbach: Biogr. Lexikon. Böck: Zum Jubiläum der österr. Volkshymne. Wiener Neujahrskalmanach 1897, S. 51. Ein Faksimile des Autographs in der Schrift: „Festvorstellung anläßlich des Centenariums" hrsgeg. von Böck. Wien 1897. Schnerich: Messe und Requiem, Wien 1909, Nachträge in der Zeitschrift d. internat. Musikgesellschaft, Jahrg. 14 S. 169. Sandberger: Zur Geschichte von Haydns 7 Worten, Jahrb. der Musikbibl. Peters, Jahrg. 10 S. 45. Vor der „Geschichte der Wiener Kirchenmusik" von Kralik in Schachleiters Zeitschrift, dermalen „Musica divina" genannt, ist zu warnen, da dieselbe die Quellen nur ganz unvollständig herangezogen, und auch nur lückenhaft angegeben bringt. Dasselbe gilt von den Literaturverzeichnissen. Zur Anm. Heuß, S. 12 ist zu bemerken, daß die Signatur des Autographes der Kaiserhymne in der Wiener Hofbibliothek nicht 165 D 1 sondern: 16501 lautet, vgl. danach den Inhalt in der „Tabulae".

(Largo.) Sopr. Alt.

Ganz Er : bar=men Gnad und Lie : be

das zweitemal[1]):

pp pp

Gib uns auch zur let : ten Stun=de

Damit ist die Sache aber noch keineswegs erschöpft. Dieselbe Melodie kommt zunächst als Seitensatz in einer Alt=Arie (gmoll—Gdur) der längst verschollenen Oper „Il mondo della luna" komponiert 1777[2]), vor, gesungen von Ernesto, zum erstenmal in Bdur, zum zweitenmal in Gdur. Besetzung: 2 V. Viola, 1 Oboe, Baß. (Abschrift in der Wiener Hofbibliothek.)

Der Text hierzu lautet:

Qual che volta non fa male
Il contrasto ed il rigore
Sempre pace, sempre amore
Fà languir amor il piacer.

Quando poi cessa lo sdegno
Sente il cor maggior diletto
Più vigor prende l'affetto
e moltiplica il piacer.

Die betreffende Stelle ist vertont:

Ernesto (Alt).

Quan - do poi ces - sa, lo sdeg - no

Diese Arie hat sich in einer andren Fassung dauernd erhalten, und zwar als Benedictus der 1782 komponierten, sehr verbreiteten Maria Zeller Messe[3]). Haydn, der sich bewußt war, daß die Oper nicht sein Feld sei, eigentlich die einzige Gattung, die er später seit seiner Übersiedelung von Eisenstadt nach Wien 1791 als „freier Künstler" nicht mehr pflegte, verwendete die Opernarie in der Art, wie man ein kostbares profanes Kleid in ein kirchliches umändert.

Die Maria Zeller Messe ist auch religionsgeschichtlich höchst denkwürdig. Sie bildet den Schluß von Haydns Kirchenwerken der früheren Periode; 1782 setzen die Josefinischen Reformen ein, die für die folgende Zeit die feierliche Kirchenmusik zum Schweigen brachte. Erst nach 14 Jahren, 1796, nahm Haydn seine kirchenmusikalische Tätigkeit wieder auf[4]).

[1]) Vgl. Pohl I_2 S. 342.

[2]) Pohl I_2 S. 80 und 332.

[3]) Pohl I_2 S. 196. Part. Breitkopf Nr. 7. Klavierausz. Novello Nr. 15. Autograph im Stifte Göttweig.

[4]) Von denkwürdigen Aufführungen der neueren Zeit seien erwähnt: die beim Haydn=Jubiläum 1909 in der kais. Hofkapelle in Wien unter Luze, sowie die bei der Enthüllung der silbernen Gedenktafel in der Maria Zeller Basilika unter Franz Urban, gefallen als Leutnant am Isonzo 1907, endlich die seither in Übung gekommenen zyklischen Aufführungen sämtlicher 12 erhaltenen Messen, in St. Peter unter Rouland, in St. Karl unter Boschetti und in der Hofkapelle 1917. Bemerkenswert ist auch, daß diese oft aufgeführte Messe nur in geschriebenen Stimmen verbreitet ist.

Die Umarbeitung der Opernarie in das Benedictus geschah, daß Haydn den Gesang vierstimmig dazusetzte, in der Begleitung mehrfach Änderungen vornahm, auch einige Takte wegließ und an den gekürzten Schluß das Hosanna des Sanctus anfügte. Die Stelle lautet nunmehr:

Sopr. Baß. Alt Ten.
Be - ne - dic - tus, Be - ne - dic - tus qui ve - nit in

Sopr. Baß.
no - mi - ne, in no - mi - ne Do - mi - ni

Hält man diese Zitate zu den „Kaiservariationen" im Quartett, ersieht man, daß alle diese fünf durchwegs zwei Vorschläge haben, während die Kaiserhymne nur einen aufweist. Soviel ist sicher, daß es sich nicht um zufällige Ähnlichkeiten handelt, wie Heuß derartige S. 20 zwischen Schuberts Haidenröslein und Mozarts „Könnte jeder brave Mann" (Zauberflöte) nachweist. Allerdings hat man in Österreich bis in die neueste Zeit auch offiziell die Volkshymne mit zwei Vorschlägen, gar nicht selten aber auch ohne solche gespielt und gesungen.

Zu den vollkommen zutreffenden Bemerkungen von Heuß über Haydns meisterhafte musikalische Deklamation, die sich nicht nur im Deutschen, sondern insbesondere auch im Latein und Italienischen kundgibt, ist zu bemerken, daß er bisweilen verschiedene Textworte derselben Melodie unterlegt, und umgekehrt, wie eben beim Strophenlied. Ein geistreicher Musiker äußerte sich dahin, daß Haydn, ebenso wie Beethoven, den Meßtext so vielgestaltig vertont hat, wie wir denselben in allen Lebenslagen beten können. Gerade das Benedictus der Maria Zeller Messe ist in der Hinsicht überaus lehrreich.

Daß die musikalische Deklamation bei Werken, zu welchen der Text erst später unterlegt wurde, nicht durchwegs von der Vollkommenheit sein kann, wie bei gleich von Anfang an für Gesang geschaffenen Werken, ist selbstverständlich. Aber auch die „Sieben Worte" weisen mehrfach höchst geniale Stellen auf; es sei nur auf den Schluß des vielgetadelten 6. Wortes verwiesen: „Wenn er kommt mit seiner Herrlichkeit und Macht".

Bezüglich der „Kühnheiten" (S. 9) mag noch besonders hervorgehoben sein, daß Haydn in seinen letzten Messen, ab 1796, den vierstimmigen Satz sehr häufig erweitert, und zwar im Incarnatus der Heiligen- (6stimmig), im Christe der Schöpfungs- (5stimmig) und im Et vitam der Harmoniemesse (6stimmig). Mozarts Kirchenwerke haben diese Erweiterungen nicht; seine Messen schließen 1782, das Requiem 1791, im letzteren Jahre setzt erst Haydns höchste Blüte ein! Zu den Kühnheiten Haydns gehört es auch, daß er im Kyrie der „Harmoniemesse" (Nr. 6) den Gesang mit einem verminderten Akkord beginnen läßt. Die Meister haben eben die Formen mit souveräner Überlegenheit beherrscht.

Bücherschau

Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1919. Herausgegeben von Alois Trost. 160 S. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co.

[Enthält (S. 134—158) eine vortreffliche Studie von Egon von Komorzynski über „Grillparzers Klavierlehrer Joh. Mederitsch, genannt Gallus“, für den das Interesse überhaupt zu wachsen scheint: vor kurzem hat sich auch Alex. Fareanu in einer kurzen Skizze, in der Musikpädagogischen Zeitschrift, mit ihm beschäftigt. Komorzynski befaßt sich vor allem mit den zahlreichen erhaltenen Werken des rätselhaften Mannes, von denen er eine sehr dankenswerte, Eitners Angaben ergänzende und verbessernde Liste aufstellt. Es sind drei große Festmessen im Haydnschen Stil; Klavier- und Kammermusikwerke (u. a. drei Haydn gewidmete Quartette op. 6); eine Sinfonie in D dur; zwei Singspiele und eine Zauberoper „Babylons Pyramiden“, deren erste Akt Gallus für Em. Schikaneder komponierte (den zweiten Peter Winter), und die am 25. Oktober 1797 im Freihaustheater zur ersten Aufführung kam; endlich eine vollständige Musik zu Shakespeares Macbeth, ebenfalls für Schikaneder geschrieben, und Gallus' reifste und vollendetste Arbeit.]

Beethovens persönliche Aufzeichnungen. Gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann. 62 Seiten 8°. Inselbücherei Nr. 241. Leipzig, Inselverlag. 1 M.

Das reizvolle Büchlein vereinigt in drei Abteilungen das Heiligenstädter Testament, Notizen aus Skizzenblättern und Skizzenbüchern Beethovens mit den Aufzeichnungeu aus dem sogenannten Fischhoffschen Manuskript der Berliner Bibliothek, die der Herausgeber an vielen Stellen verbessert hat, endlich den Abdruck der Stellen aus Homers Odyssee, die Beethoven als ihn besonders bewegend durch Randstriche in seinem Exemplar ausgezeichnet hat. Wertvoll ist das ganze Büchlein; es rückt die Persönlichkeit Beethovens in beinahe greifbare Nähe; was es in diesen Spalten aber vor allem erwähnenswert macht, ist der Abdruck eben jener Fischhoffschen Notizen, die bisher nur in zwei unsorgfältigen und kaum mehr aufzutreibenden Büchern Ludwig Nohls vollständig zu finden waren. Hervorzuheben ist die trotz ihrer Kürze sorgfältige und erschöpfende Erläuterung der Aufzeichnungen.

A. E.

Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen. Im Auftrag der Generalintendanz herausgegeben von Georg J. Plotke. Erster Band. Spielzeit 1917/18. Mit sechs Tafeln und sieben Abbildungen im Text. 8°. 403 Seiten. Frankfurt a. M. 1919. Rütten u Loening. 15 M.

[Enthält u. a. Paul Bekker, Franz Schreker, Studie zur Kritik der modernen Oper (S. 71—106). Bernhard Diebold, Die ironische „Ariadne“ und der „Bürger als Edelmann“ (S. 219—244). Hans Lebede, Tristan und Isolde (S. 279—281). Karl Holl, Das Jahr des Frankfurter Opernhauses (S. 298 bis 313). Ludwig Rottenberg, Jenseits von Musikalisch und Unmusikalisch (S. 357 – 364). Gustav Brecher, Auge und Ohr? (S. 365 bis 371)].

Goldschmidt, Hugo. Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. 462 S. Verlag von Rascher & Co., Zürich und Leipzig. 1915. 11 M.

Dieses Buch ist anscheinend dem Bedürfnis des Verfassers entsprungen, seine seit Jahren betriebenen Studien in der Geschichte der Oper, zuletzt der spätneapolitanischen, durch genauere Erforschung der ästhetischen und polemischen Literatur über diese Gattung zu vertiefen. Bei näherem Eindringen in den Stoff ergab sich ihm die Notwendigkeit, die Untersuchung über den Begriff Oper hinaus weiter auszudehnen und zu den Grundlagen der gesamten Musikanschauung der Zeit vorzudringen. An einem Verhüllen dieser Entstehungsursache lag ihm scheinbar nichts, und so schritt er zu einer dem Gesamttitel gegenüber nicht recht einleuchtenden Teilung des Inhalts in einen „Allgemeinen Teil“ und in einen beinahe ebenso umfangreichen „Speziellen Teil“ („Die Oper des 18. Jahrhunderts in der Beurteilung der Zeitgenossen und der Ästhetiker insbesondere“), von denen dieser zweite eigentlich nichts anderes als eine Nutzanwendung der zuvor gewonnenen Erkenntnisse auf die Oper ist. Die Aufgabe war lohnend, denn trotz der Überfülle des leicht zugänglichen Materials lagen Vorarbeiten nach dieser Richtung nur in kleiner Zahl vor, und dann war vorauszusehen, daß

eine systematische Zusammenfassung der in der deutschen, französischen, italienischen und englischen Buchliteratur vorhandenen Ansichten über Wesen und Wirkungen der Musik zu manchem neuen, klärenden Urteil führen würde. Goldschmidts Arbeit und ihre Ergebnisse täuschen denn auch diese Erwartungen nicht und bedeuten, auch wo sie unvollständig sind und grundsätzlich zum Widerspruch reizen, eine Leistung, für die ihm die Musikwissenschaft dankbar sein muß.

Der Inhalt beider Teile ist nach Goldschmidt, kurz umrissen, folgender:

Der Rationalismus des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts, starr, unduldsam und gefühlsfremd, erblickte in der Kunst und im Schönen ein Ding, dessen gewaltige Macht über das menschliche Gemüt die Gefahr einschloß, die Herrschaft der allwaltenden Vernunft als des höchsten Prinzips zugunsten des dunklen, verworrenen Trieb- und Sinnenlebens zu erschüttern. Der Gedanke, damit ein Stück Mensch zu verlieren, war ihm unerträglich. Er brach ihm die Spitze dadurch ab, daß er die Kunst intellektualisierte, d. h. ihr Wesen zu verborgenen Verstandeskräften in Beziehung setzte und die sie begleitenden Gefühlsemotionen als notwendiges Übel mit in Kauf nahm. Kunst bedeutet Nachahmung, Kunstgenuß Gewahrwerden der Übereinstimmung mit dem nachgeahmten Urbild. Auch die Musik ist auf Nachahmung der Natur gestellt. So behaupten die französischen Ästhetiker. Ihre Schlagworte sind „imiter“ und „peindre“, und der sie im einzelnen kennzeichnende Unterschied der Auffassung besteht in einer wechselnden Auslegung des Begriffs Natur. Nur wenige verständige Köpfe wie etwa Lecerf oder Crousaz treten vorläufig für eine mehr als nur akzessorisch gewertete Anerkennung des Sinnlich-Schönen und seine Bedeutung fürs künstlerische Schaffen ein. Daß dieses selbst kein bloßes Kopieren, sondern ein gewisses Auswählen, Ordnen, Hinzusetzen, Weglassen bedeutet, erkannte Batteux (1743), der damit die Nachahmungslehre ihrer Starrheit entkleidete und dem Begriff der künstlerischen Phantasie, von der man vorher nicht viel wissen wollte, Eintritt gestattete.

Es ist ein Zeichen für das gesunde Empfinden deutscher Meister, daß sie sich von Anfang an der französischen Theorie nicht mit Haut und Haar überlieferten, sondern (wie Werckmeister, Kuhnau, Mattheson) den Anteil des Gefühls am Musikgenuß gebührend hoch einschätzten, also den Wert einer Musik nicht nach Maßgabe wohlgetroffener Ähnlichkeit mit einem Naturvorbild, sondern nach dem Wohllaut beurteilten, den sie dem Ohre gewährt. Freilich unterlagen auch sie — wenigstens theoretisch — der Ansicht, daß in dieser Beziehung der Harmonie eine untergeordnete Bedeutung gegenüber der Melodie zukomme, eine Ansicht, die die Folge einer zweiten ästhetischen Doktrin war: der Lehre von den Affekten und ihrer musikalischen Wiedergabe. Denn unter „Natur“ verstanden die Musiker ihrerseits nicht nur die sichtbare und hörbare, sondern auch die seelische des Menschen, die Leidenschaften und Gemütsstimmungen. So spezialisierte sich die musikalische Nachahmungsästhetik schließlich dahin, der Musik als vornehmste Aufgabe die Schilderung und Belebung der Affekte zuzuweisen. Und da man als wesentlichsten Berührungspunkt zwischen Musik und Seelenleben etwas Dynamisches, das Motiv der Bewegung erkannte, war es zunächst nur logisch, dem Prinzip der Melodie als dem symbolischen Widerspiel innerer Bewegung alles andere unterzuordnen. Dem Ausbau dieser musikalischen Affektenlehre ist viel Geist und Scharfsinn geopfert worden. Aus Äußerungen, die ebensowohl deutschem wie französischem und englischem Sprachbereich entstammen, geht hervor, daß dabei ein besonderer Umstand führend wurde: die Überzeugung von der Realität der durch Musik erzeugten Affekte. Das ging so weit, daß Männer wie Mattheson und Marpurg einen Katalog von Affekten aufstellen und die Mittel angeben konnten, mit denen der Musiker sie ohne weiteres zu erreichen imstande sei. Andere motivieren die Lehre feiner, und bei einer ganzen Anzahl von Schriftstellern findet sich dies Hereinspielen pathologischer Elemente nur gleichsam verhüllt angedeutet. Aber herrschend blieb diese Anschauung im ganzen 18. Jahrhundert. Nur ganz langsam und unter Einwirkung von Ursachen, die mit der Ästhetik selbst zunächst nicht zusammenhängen, erfolgt eine innere Wandlung und Hinwendung zur Erkenntnis der „Scheinhaftigkeit“ der musikalischen Gefühlsbilder.

Die eigentlich treibenden Kräfte im Kampf der musikästhetischen Meinungen der Zeit gingen aus dem Gegensatz hervor, in den sich die Nachahmungslehre einerseits, die Affektentheorie andererseits mit den von Generation zu Generation sich umbildenden neueren, lebensvolleren, der Wirklichkeit mehr zugekehrten Anschauungs-

weisen verstrickten. Die schon vor der Jahrhundertmitte sich anbahnende Ablösung der Ratio durch das Sentiment bringt insofern einen Fortschritt, als immer dringlicher die Notwendigkeit erkannt wird, das geheimnisvoll schillernde, bisher kaum gewürdigte Wesen der künstlerischen Phantasie zu erfassen, ferner: den künstlerischen Schaffensakt gründlicher zu analysieren, Zweck und Ziel der Kunst zu bestimmen, und vor allem (nach Goldschmidt): das Vorurteil von der Inferiorität des Sinnlich-Schönen endgültig zu zerstören. Leicht trennt man sich freilich nicht von den alten eingewurzelten Ansichten, und ehe eine abgetan wird, versucht man durch Umdeutung oder Neuformulierung zu einem Kompromiß zu gelangen wie Herder, wenn er zwar die französische Nachahmungsästhetik verwirft, aber doch nicht umhin kann, wenigstens in den realen Lautäußerungen der Freude und des Schmerzes die allgemein verständlichen Urbilder aller affektuösen Musik anzuerkennen. Trotzdem bröckelt Stein auf Stein von dem scheinbar so standfesten Gebäude des Rationalismus. Anteil an der Wandlung haben in allererster Linie die großen schaffenden Meister, Künstler vom Range eines Rameau und Gluck, dann warm empfindende Naturen wie Heinse, Wackenroder, und nur insofern sie ihre Ansichten unter dem Eindruck überragender Meisterwerke läuterten wie La Cépède und Chabanon unter dem der Gluckschen, Avison und Beattie unter dem der Händelschen, ist auch diesen vorzugsweise als Kritiker tätigen, selbst wenig oder gar nicht produktiven Köpfen ein überraschender Einblick in tiefere Zusammenhänge gelungen. Die ersten erlösenden Worte im Sinne einer fortschrittlichen Ästhetik sprachen französische Denker aus, voran die Meister der Enzyklopädie und ihre Schüler. Neben ihnen stehen einzelne Deutsche mit ebenso vernünftigen wie weitherzig gefaßten Ideen; ja erst ihnen ist es schließlich gelungen, die Musikästhetik aus den Niederungen eines platten Sentiment in die Sphäre des Idealismus emporzuheben und damit den großen deutschen Denkern des 19. Jahrhunderts vorzuarbeiten.

Die wesentlichsten Gesichtspunkte, unter denen Frankreich in der Zeit zwischen Lully und Gluck die Musik beurteilte, waren von der Oper abgezogen. Affektenlehre und Nachahmungstheorie mit ihren gröberen und feineren Unterscheidungen, Wert und Geltung der Instrumentalmusik, das Verhältnis von Wort und Ton, Rezitativ und Arie, Tanz und Aktion, das alles wird einzig im Hinblick auf den Sinn gemessen, der ihnen im Rahmen der Opernbühne zukommt. Dieser Sinn aber lag darin, das Drama, die Tragödie zu stützen und zu heben. Was über diese Bestimmung, die zu einer ebenso übertriebenen Hochschätzung des Deklamatorischen wie starken Vernachlässigung rein musikalischer Wirkungen führte, hinausging, fesselte das Interesse wenig oder gar nicht: selbständige Instrumentalmusik wird nur als malende, situationsschildernde anerkannt. Anders die Italiener. Sie lechzten nach Befriedigung des Ohrs, forderten Klangreize, musikalische Kostbarkeiten, Virtuosenleistungen und nahmen, wenn dem Genüge getan, gern mit einer schnellen Erledigung des dramatischen Fortgangs im Seccorezitativ vorlieb, so daß der Anteil des rein Musikalischen an ihrer Oper im umgekehrten Verhältnis zu dem in der französischen steht. Beide, um die Mitte des Jahrhunderts mit besonderer Kraft aufeinanderprallende Prinzipien zu vereinen, einen Ausgleich zu schaffen, die Forderungen des Dramatikers mit denen des Musikers in Übereinstimmung zu bringen, lag zunächst in den Händen der Schaffenden und war von der genialen Begabung abhängig. Aber eine Hauptarbeit, nämlich die kunstwissenschaftliche Begründung der neuen Thesen, leisteten die Ästhetiker. Sie war umfassend genug. Denn der festgefügte Mechanismus der beiden Operntypen widersetzte sich jedem überraschenden Einbruch ebenso wie die jahrzehntelange Gewöhnung des Publikums an sie. Hundert Stellen mußten langsam unterminiert werden, ehe sie neuen Baugrund ergaben. Denn vieles, was heute keines Federstrichs mehr wert erscheint, etwa der Streit um die Berechtigung der Arienritornelle, der Mischung von Affekten innerhalb der Arie, der untermalenden Orchesterbegleitung, des Ausgleichs von trockenem und begleitetem Rezitativ — von ungezählten Fragen über Aufbau und Dramaturgie der Oper abgesehen —, das hing nicht nur von einem ausgesprochenen Ja oder Nein der Tonsetzer, sondern von der Beseitigung tief verankerter ästhetischer Vorurteile überhaupt ab. — Es entspricht nun ganz dem verschiedenen Anteil der Nationen an der Oper und ihrer Ausbreitung, wenn Deutschland sich auf ein Räsonnement über die ethische und moralische Bestimmung der Oper beschränkt (Gottsched und sein Kreis), Italien, im Bewußtsein, die älteste Opernkultur zu besitzen, sie im Hinblick auf ihre Funktion als wiedergeborene antike Tragödie beurteilt (Algarotti, Planelli,

Calsabigi, Arteaga), Frankreich aber, durch den Widerstreit nationaler und italienischer Auffassung entzündet und von den größten Operngenies der Zeit aufgesucht, in allen Teilen produktive Kritik übt und den Opernbegriff nach der theoretischen wie praktischen Seite hin systematisch durcharbeitet (Ästhetiker des Buffonistenstreits, der Gluckkämpfe bis Ginguené und La Cépède). Erst daraufhin stellt sich auch in Deutschland eine tiefer dringende Opernästhetik ein; ihren Mittelpunkt bilden die Ansichten Wilhelm Heinses.

Abgesehen davon, daß Goldschmidts Buch zum ersten Male den ausgedehnten Stoff zu gruppieren und die oft in einem Wust von Nebensächlichkeiten versteckten Urteile aus der verwirrenden Umgebung herauszulösen versucht, gewährt es einen wichtigen Überblick über die Zusammenhänge des Opernschaffens mit der ästhetischen Reflexion und erreicht in vielen Punkten, was der Verfasser erstrebte: für die geschichtliche Würdigung einzelner Größen wie Rameau, Gluck, Traetta, Mozart einen festeren Unterbau zu liefern. Denn darin zeichnet sich die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts vor der des folgenden aus, daß sie durchaus „von unten" aufbaut, d. h. im strengen Anschluß an das Gegebene vorgeht gemäß der Tendenz des Zeitalters, für Alles sichere Vernunftgründe zu finden. Noch unbeschwert von einer musikästhetischen Terminologie der -ismen und nicht beunruhigt von den Problemen der modernen Psychologie, gewinnt sie ihre Fragen und Diskussionen aus der lebendigen Praxis des Tages und im Hinblick auf ganz bestimmte Kunstwerke, Ereignisse oder Persönlichkeiten. Des Gedankens, daß man die Musik auch noch von anderen Seiten, etwa von der metaphysischen aus, betrachten könne, hatte man sich seit Leibniz mehr und mehr entwöhnt. Ja der ganze Begriff „Musik" überhaupt schwankte zu Zeiten hinsichtlich der Zahl, Fülle und Färbung seiner Merkmale, und hier scheint mir der Punkt zu liegen, wo eine Kritik des Goldschmidtschen Buches einzusetzen hat. Denn es ist nicht gleichgültig, mit welcher musikalischen Grundanschauung im Herzen ein moderner Ästhetiker die musikalische Kunstlehre vergangener Tage beurteilt.

In einem Vortrage beim Berliner Kongreß für Ästhetik (1913) hat Edward Bullough darauf hingewiesen[1]), von wie zweifelhaftem Werte Ausdrücke wie Phantasie, Einfühlung, Illusion, Belebung, Ausdruck usw. sind, wenn sie auf Kulturstufen bezogen werden, von denen man keine Gewähr hat, ob sie jene schon in unserm Sinne kannten. Das bezieht sich nicht nur auf die Kunst primitiver Völker, sondern entfernt liegender Kulturstufen überhaupt. Ein solcher diskutabler Begriff scheint mir auch „Musik" zu sein, sobald wir genötigt sind, ihn mit Bewußtseinsinhalt zu füllen. Goldschmidt faßt ihn, ohne mit der Wimper zu zucken, im Sinne des von ihm vertretenen, sog. konkreten Idealismus, also einer Auffassungsweise, die ihre charakteristische philosophische Prägung erst im 19. Jahrhundert erhalten hat. In diesem modernen Musikbegriff, der Einzelfälle und Gattungsmerkmale unberücksichtigt läßt, ist nicht nur ein gut Teil abstrakter ästhetischer Denkergebnisse des letzten Jahrhunderts, sondern zugleich die Vorstellung einer gewaltigen, erhabenen, höchste Idealität verkörpernden Musikliteratur enthalten, derart, daß, wenn wir heute von Musik schlechthin sprechen, wir sie nur in dieser ihrer reinsten, idealsten, unkörperlichsten Gestalt meinen. Verfolgt man aber diesen Begriff weiter nach der Vergangenheit, so fängt er an sich zu verfärben, zu zerteilen, Nebenbedeutungen anzunehmen; seine Reinheit und Absolutheit wird gleichsam getrübt oder vernichtet durch allerlei reale Zweck- oder Nebenbestimmungen. Etwa wenn Mattheson definiert: „Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig aneinander zu fügen und lieblich herauszubringen, damit durch ihren Wohllaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden". Was man um diese Zeit „Musik" nannte, war im Durchschnitt nicht die in höheren Sphären schwebende, aller irdischen Realität entzogene hehre Himmelstochter des modernen Ästheten, sondern ein richtiges, derbes Erdenkind, wenn auch himmlischer Abstammung, gebunden an eine Fülle von Zufälligem: an Moralisches, Ethisches, Zweckhaftes, Praktisches, Technisches. Und dementsprechend gingen, wie wir annehmen dürfen, in den Musikgenuß eine solche Menge verschiedener außerästhetischer Faktoren mit ein, daß von einem „reinen ästhetischen Genießen" im Sinne der neueren Ästhetik (und schon Schillers) wohl nur in den seltensten Fällen die Rede gewesen sein kann. Für alles das haben wir sprechende Beispiele.

[1]) „Ein Beitrag zur genetischen Ästhetik", Kongreßbericht (1914) S. 55 ff.

Es ist schade, daß Goldschmidt auf diese veränderte „Gestaltsqualität" des Musikbegriffs im 18. Jahrhundert nicht mehr Rücksicht genommen hat, sondern von der Zeit erwartete, daß sie sich bereits den Aufgaben der modernen Ästhetik gewachsen zeige. Er beurteilt Raguenet so gut wie Mattheson, Quantz und Ph. Em. Bach so gut wie Herder oder Heinse im Lichte des konkreten Idealismus und kommt dabei zu Feststellungen, die Ungerechtigkeiten und Härten enthalten. Wie wenn ein Maler die Kunst des Watteau oder Lebrun vom Standpunkt des jüngsten Impressionismus betrachten wollte! Das Resultat ist, daß sich Schritt für Schritt das Gewissen des modern geschulten Ästhetikers in ihm empört, etwa wenn er sieht, wie Deutsche, Franzosen und Engländer sich so unbegreiflich lange mit der alten Nachahmungstheorie herumschlugen, wenn er mit Betrübnis und Geringschätzung feststellen muß, daß die von der Musik erregten Affekte einhellig — horribile dictu! — als wahr und wirklich angesprochen wurden, oder daß selbst erleuchtete Geister wie Rousseau nicht über die Annahme einer Urtonsprache hinauskamen usw. Umgekehrt: welche Ruhmestitel teilt der Verfasser aus, wenn ihm aus einer Schrift Spuren jener Betrachtungsweise entgegenleuchten, die er selbst für die einzig wahre hält, gleichgültig, ob der betreffende Autor im übrigen ein scharfer Kopf ist oder nicht. Gewöhnlich genügen Wörtchen wie „Schein", „scheinhaft" oder anklingende, um den Betreffenden als (meist unverstanden gebliebenen) Bahnbrecher des konkreten Idealismus E. v. Hartmannscher Prägung vielen andern voranzustellen. Goldschmidt arbeitet mit unaufhörlichen Streiflichtern auf spätere oder moderne ästhetische Erkenntnisse, mit unzähligen „doch schon" oder „noch nicht" und infolgedessen mit so vielen Wiederholungen, daß eine starke Unruhe in die Darstellung kommt und die Liebe zum Stoff beim Leser schon sehr groß sein muß, wenn er sich vom Anfang bis zum Ende der Schrift durcharbeiten will.

Scheint mir Goldschmidts Stellung zu den ästhetischen Problemen der Zeit somit nicht frei von Befangenheit, so habe ich des weiteren die Empfindung, als ob er im unbewußten Gefühl seiner wissenschaftlichen Überlegenheit als Sohn des 20. Jahrhunderts einem wahrhaften, innigen Verstehen der ästhetischen Nöte und Bedürfnisse des Rationalismus überhaupt ferngeblieben sei. Indem er sich — hauptsächlich im ersten, allgemeinen Teile — als Kritiker und Richter über Wahr und Falsch gibt, vergißt er, daß er Historiker sein wollte, dessen erste, vornehmste Aufgabe einmal in einer objektiven Darstellung des Stoffes, dann aber auch in dem Nachweise besteht, wie diese oder jene Auffassung, auch wenn sie unserm Empfinden widerspricht, tief im Geiste und im Kunsterfassen der Zeit verankert, also historisch bedingt ist. Denn nicht wie es hätte sein sollen, sondern wie es und warum es so gewesen ist, wollen wir wissen. Für dieses Warum zeigt G. kein Interesse, ebensowenig für Versuche, sich die tiefern Gründe dieser oder jener Erscheinung zu erklären. Das natürlichste wäre gewesen, das Buch mit einer gründlichen Einführung in die Grundprobleme der Musikästhetik des 17. Jahrhunderts einzuleiten, um damit die späteren Kapitel geschichtlich zu fundieren. Statt dessen erfolgt eine prinzipielle, in Einzelheiten m. E. anfechtbare Auseinandersetzung mit den musikästhetischen Theorien der Gegenwart(!). Wie aber Ästhetiker und Historiker sich gegenseitig hätten in die Hände arbeiten können, möchte ich an einigen Beispielen zeigen [1]).

---

[1]) In seinen eigenen musikästhetischen Ansichten folgt Goldschmidt hauptsächlich der Führung von Dessoir und Moos. Geradezu unbegreiflich aber ist es, wenn er (S. 15) nicht nur folgenden Sätzen Dessoirs beipflichtet: „Ich wüßte nicht, welche Gefühlserregung der Hörer mit gegenständlicher Berechtigung aus Bachschen Fugen gewinnen sollte. Solche Meisterwerke drücken keinerlei Stimmung aus. Wer will aus ihnen entnehmen, in welcher Seelenverfassung der Urheber sich befand? Sie wirken durch Gliederung ihrer Abschnitte und die Gesetzmäßigkeit ihrer Stimmführung", sondern dazu noch folgende eigene, einschränkende Bemerkung macht: „Ich merke an: durchaus nicht alle Fugen Bachs beharren auf dieser Stufe. Eine Reihe von Orgelfugen gehören der höheren an, der gefühlsmäßigen Musik, wie die Tokkata und Fuge d moll, die Fuge in e moll, vor allem die unbegreiflich große Chromatische Phantasie und Fuge." — Also wies beliebt! Ich muß gestehen, nach der Lektüre dieser und der ihnen unmittelbar folgenden Sätze auf lange Zeit das Buch Goldschmidts mit höchstem Unwillen aus der Hand gelegt zu haben, und bekenne offen, daß mich das Gefühl einer tiefen Antipathie gegen einen solchen „idealistischen" Standpunkt bis ins letzte Gapitel hinein nicht verlassen hat. Es ist selbstverständlich, daß unter solchen Umständen von einer Harmonie unserer ästhetischen Anschauungen, soweit sie in dem Buche berührt werden, nicht die Rede sein kann.

Mit Recht betont Goldschmidt die Gegenstandslosigkeit der alten musikalischen Affektentheorie für unsere Zeit und wird nicht müde, überall, wo ihm die Ansicht von der Realität der durch Musik erzeugten Affekte entgegentritt, bittre Ironie walten zu lassen. Gut! Aber damit ist die Frage noch nicht aus der Welt geschafft: wie erklärt sich das Festhalten ganzer Generationen an dieser Ansicht? Ist sie historisch, ist sie psychologisch zu begründen? Beruhte sie tatsächlich auf bloßer Selbsttäuschung, auf ästhetischer Unvernunft, wie Goldschmidt annimmt? Schon in meiner Antrittsvorlesung über die Musikästhetik der deutschen Aufklärung (Zeitschrift d. IMG 1907) machte ich wahrscheinlich, daß die Affektentheorie der Musiker zur Zeit Matthesons von dem Affektbegriff bei Descartes und Spinoza bestimmt wurde. Ich hätte außerdem Christian Wolffs Psychologia empirica (1733) nennen können, wo in den §§ 603—879 eine vollständige, handgreifliche Lehre von den Affekten (als „actus animae") vorgetragen wird. Da ergibt sich denn, daß der moderne Affektbegriff nicht ohne weiteres mit dem alten gleichgesetzt werden darf, insofern ehemals Anschauungen mit hineinspielten (Lehre von den Lebensgeistern, vom Fluidum nerveum, von den Temperamenten), die die moderne Seelenlehre hat fallen lassen. Für die Musiker war namentlich die Lehre von den Temperamenten von Wert, denn mit ihrer Hilfe, indem jeder Mensch seinem „Geblüt" nach einer bestimmten Temperamentenklasse (Sanguinicus, Melancholicus usw.) zugerechnet wurde, erklärten sie sich die verschiedenartige Wirkung der Musik auf die Hörer. Jungen Musikern, die mit Erfolg öffentlich auftreten wollten, wurde geraten, vorerst die Temperamente ihrer Zuhörer zu studieren und darnach die Vortragsstücke zu wählen; selbst Charakter und Stil eines Komponisten leitete man aus der Natur seines Geblüts ab. Es wäre unbillig, die Zeit hierin als rückständig zu belächeln. Denn die Temperamentenlehre wurzelte in einer eigentümlichen psychischen Gesamthaltung der Zeit, in einer seelischen Grundverfassung, die man als Disposition zu stärkster nervöser Reizbarkeit bezeichnen könnte. Wir kennen Äußerungen dieser oft bis zu krankhafter Nervosität gehenden Reizbarkeit im Psychischen aus Romanen und Selbstbekenntnissen des Wertherzeitalters und wissen, wie lösend und befreiend einmal, wie mit Dolchstichen bohrend ein andermal eine schlichte Melodie, ein simples Clavichordstück wirken konnte, falls Temperament und augenblickliche Gemütslage dem entgegenkamen. Solchen starken pathologischen Wirkungen der Musik, die in dem schlesischen Arzte Joh. Jos. Kausch 1782 sogar einen medizinischen Sachverständigen fanden[1]), unterlagen, wie eine Spezialarbeit über dieses Thema beweisen würde, nicht etwa nur Jungfrauen und hysterische Jünglinge, sondern die kräftigsten, selbständigsten Naturen und gleicherweise Dilettanten wie Künstler[2]). Daraus folgt, daß die Lehre von der Realität der musikalischen Affekte durchaus greifbare Wirklichkeit hatte, indem sie einfach bestätigte, was hundert und aber hundert gute Musiker und Liebhaber am „eigenen Leibe" erfahren hatten.

Goldschmidt hat freilich viel zu viel und zu aufmerksam gelesen, als daß ihm diese Erscheinung entgangen wäre. Aber entweder deutet er sie falsch oder er läßt sie unberücksichtigt. „Solange man nicht erkannte, daß diese Gefühle scheinhafte seien, konnte sich die Schwäche des ästhetischen Genießens jener Generation mit scheinbarem Recht darauf berufen, daß eine solche Affektenerregung unerträglich sei. Man verstand noch nicht, daß Kunst ein Genießen sei und kein Erleiden" (S. 137). In der Tat, es muß ein „Erleiden" gewesen sein! Nur daraus erklärt sich jene „spießbürgerliche Furcht vor Emotionen", jene Scheu vor seelischen Erschütterungen, die der Verfasser — wohl allzu summarisch und mehr für französische als deutsche Herzen giltig — dem gesamten Zeitalter zuschreibt, und mit der er u. a. den Operntyp Hasses in Verbindung bringt. Vielleicht wäre hier der Hinweis angebracht gewesen, daß die Komponisten selbst sich nie um dergleichen schwachbesaitete Dilettantengemüter kümmerten, sondern frischweg überall, wo es nottat, starke und stärkste Register zogen. Wer sie nicht vertrug,

[1]) „Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele"; das Buch gehört gleichwohl nicht zur Gruppe der medizinischen Musikschriften, sondern bewegt sich auf ästhetischem Boden. Allem Anschein nach wurde es auch von Kant benutzt.

[2]) Das Krasseste an Überspanntheit ist wohl jener Erguß eines Unbekannten (Ph. Chr. Kayser?) „Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor Ritter Glucks Bildnisse" in Wielands „Deutschem Merkur" 1776.

brauchte sich nur aus dem Konzertsaal zu entfernen[1]). Ein anderes Beispiel. Goldschmidt ist nur konsequent, wenn er Schiller als Musikästhetiker unterschätzt und ihm vorwirft, an einer „abgeschwächten" Affektenlehre festgehalten zu haben. Hätte er ihn aus der Seelenperspektive von 1795 beurteilt, so würde er gefunden haben, daß Schiller tiefe ästhetische Einsicht bekundete, als er die in einem Brief an Gottfr. Körner[2]) befindlichen Sätze niederschrieb: „Offenbar beruht die Macht der Musik auf ihrem körperlichen, materiellen Teil. Aber weil in dem Reiche der Schönheit alle Macht, sofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch die Form". Denn wenn Schiller den Reiz der Musik in Gestalt realer Affekte, etwa der Rührung, oft und lebhaft an sich erfahren hatte, so mußte ihm diese frappierende Wirkung so lange als unvereinbar mit wahrem ästhetischen Erleben („ästhetischer Freiheit") erscheinen, als nicht ein Prinzip gefunden war, das diese Wirkung — wenigstens theoretisch — paralysierte: das Prinzip der den Reiz der Materie bändigenden Form und die Erkenntnis der Symbolhaftigkeit der musikalischen Seelenmalerei. Schillers ganze Sorge war, das nicht wegzuleugnende körperliche Ergriffensein durch Musik, als gleichsam notwendiges Übel, mit der Würde der Musik als schöner Kunst in Einklang zu bringen. In diesem Punkte bedeutete seine Musikästhetik eine Vertiefung der Kantschen, die Goldschmidt seltsamerweise nicht mit aufgenommen hat, obwohl sie in allen Stücken die Farbe des 18. Jahrhunderts trägt und den eigentlichen Schlußstein zu dem ästhetischen Lehrgebäude des Zeitalters legt.

Der Verfasser tut sich einiges darauf zugute, das allmähliche Verschwinden der alten, handgreiflichen Affektenlehre mit Beispielen belegt und gezeigt zu haben, wie und wo sich zuerst das Prinzip der „Scheinhaftigkeit" der Affekte angedeutet findet. Ich muß gestehen, ihm dabei nicht überall haben folgen zu können. Nach dem, was hier soeben auseinandergesetzt wurde, leuchtet ein, daß die Ursache des Umschwungs nicht im bloßen Zuwachs an ästhetischer Einsicht, sondern in der allmählich eintretenden veränderten psycho-physischen Einstellung künftiger Geschlechter der Musik gegenüber gesucht werden muß. Diese Veränderung vollzog sich im Zeitalter der Romantik und hatte in jeder Hinsicht tiefgehende Folgen; aber erst Hanslick hat 1854 die letzten Reste der alten Anschauung getilgt. Höchst bedenklich halte ich aus diesem Grunde Goldschmidts mehrfach wiederholte Meinung (S. 9, 127, 196 u. ö.), daß die Einführung des zweiten Themas in Sonate und Symphonie in unmittelbarer Beziehung stehe zu der wachsenden Erkenntnis der Scheinhaftigkeit der musikalischen Gefühle. Denn, meint Goldschmidt, solange an der Wirklichkeit dieser Gefühle festgehalten wurde, wäre eine Mischung entgegengesetzter Affekte innerhalb eines Satzes psychologisch nicht recht motivierbar gewesen. Erst jene Erkenntnis habe die Bedenken über Einführung eines zweiten Themas beseitigt und den Weg zur beliebigen Verbindung kontrastierender Gefühlsbilder freigemacht. Historisch stimmt das nicht. Denn während Johann Stamitz, dessen Leben in die Hochblüte der rationalistischen Affektentheorie fällt — 1743 erschien Batteux' »Les beaux arts réduits à un même principe« —, bereits keck hineingreift in die von widerstrebenden Gefühlen erfüllte Menschenbrust, obwohl ihm das nach Goldschmidt noch nicht erlaubt wäre, sind gerade diejenigen Meister, die als Zeitgenossen der aufgeklärten Ästhetiker fast durchweg ein zweites Thema einführen: Nardini, Franz Benda, Karl Stamitz, von Daniel Schubart als eingefleischte Anhänger oder Vertreter des alten ästhetischen Realismus festgestellt. Jedenfalls hat die Tatsache, daß die Mischung gegensätzlicher Affekte auf kurze Strecken anfangs als „unrein" und stilwidrig empfunden wurde, hierin allein nicht ihren Grund. Schon bei Phil. Em. Bach (1753) kann man den Satz lesen: „Kaum daß er [der ausführende Musicus] einen Affekt stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig(!) mit Leidenschaften ab".

Mit gleicher Schärfe, von seinem Standpunkte aus abermals mit Recht, wendet sich Goldschmidt gegen die Vertreter der Nachahmungstheorie, die da behaupteten, das Wesen der Musik beruhe auf Nachahmung der physischen und psychischen Vorgänge in der Natur. Insbesondere habe der Vokalkomponist nichts anderes zu tun, als die realen Affektäußerungen, die Sprache der Unschuld, des Hasses, der Wut, der Liebe, der Traurigkeit usw. im Leben zu beobachten und dann in Tönen nachzubilden. Diese Theorie abzufertigen, ist

[1]) Vgl. z. B. Meusel, Miscellaneen, 1779, S. 56.

[2]) In Klöters hübschem Programm „Schiller in seinen Beziehungen zur Musik", 1885.

natürlich leicht, sehr viel schwerer ein Versuch, die Ursachen aufzudecken, warum sie sich so lange und hartnäckig hat halten können. Denn eins ist offenbar und wird von Goldschmidt hier wie anderswo häufig übersehen: die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts ging nicht deduktiv, sondern induktiv vor, derart, daß sie ihre Schlüsse und Leitsätze vom Besonderen ins Allgemeine bildete, d. h. aus lauter Einzelwahrnehmungen ableitete. Sie stellte ein oberstes Prinzip (hier also das der Nachahmung) nicht a priori auf, aus Lust an der Spekulation, sondern wurde durch Beobachtung der Praxis, durch Ausdeutung unzähliger konkreter Fälle des täglichen musikalischen Lebens dazu gezwungen. Ihr Verfahren geht, wie schon gesagt, nicht von oben nach unten, sondern von unten nach oben. Eine Metaphysik der Musik zu geben, lag der Zeit fern, das blieb der Romantik vorbehalten. Zu befriedigenden Resultaten kann daher ein Historiker der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts auch hier nur dann kommen, wenn er den Ausgang von der musikalischen Praxis, von der Theorie der Komposition, der Formenlehre, des Vortrags, der Untersuchung der Kunstwerke selbst nimmt, genau wie oben der Weg zum Verständnis der Affektentheorie einzig über die Erkenntnis der objektiv gegebenen psychischen Voraussetzungen führend nachgewiesen wurde. Erst beim Übertritt ins 19. Jahrhundert wird die Methode sich ändern. Der Fehler Goldschmidts liegt darin, im allgemeinen Teile seines Buches die Augen für viele Erscheinungen des praktischen Musiklebens geschlossen und nicht bedacht zu haben, daß auch in der überlieferten Musik als klingendem Ganzen eine Musikästhetik steckt, eine Musikästhetik, die in ihren besten Teilen niemals kodifiziert worden ist. Sie zu berücksichtigen und als Ergänzung der literarisch überlieferten heranzuziehen, ist unabweisbare Pflicht. Ich kann das hier nicht ausführlich begründen, sondern muß mich mit Andeutungen begnügen.

Aus welchen tiefen, halb bewußten Gefühlszusammenhängen heraus die musikalische Nachahmungstheorie erwachsen und wie sie sich in der Theorie und Praxis der Zeiten widerspiegelt, ist im Zusammenhange noch nicht behandelt. Sicher ist das eine, daß früh die enge Verwandtschaft der Musik mit der Oratorie erkannt wurde, und daß die für die Kunst eindrucks- und affektvoller Rede geltenden Regeln in größtem Umfange auch für die Musik nutzbar gemacht wurden. Und zwar nicht nur für die Gesangsmusik. Indem die musikalische Rede in strengem Anschluß an die rezitierte stilisiert wurde, bildeten sich allmählich Formeln, rhythmische, melodische, motivische, in denen sich das Wesentliche eines Affekts gewissermaßen kondensiert niederschlug, und mit denen nach und nach wie mit feststehenden musikalischen Affekt-Sprachformeln gearbeitet werden konnte. Demnach hat jedes Zeitalter seine besonderen, im einzelnen natürlich individuell gestalteten Freudenrhythmen, Freudenmotive, besondere Formeln für Trauer, Elegie, Stolz, Unruhe usw. Und weiterhin: jedes besitzt auch typische Motivbildungen für nachgeahmte Geräusche, Bewegungen, Vorfälle in der leblosen Natur (tonmalende Formeln), so daß es dem Hörer möglich war, auf Grund dieser ihm durch Gewöhnung geläufig gewordenen „Sigelmarken" der Affekte und Bewegungsbilder sofort den Sinn der betreffenden Musik zu ahnen und die Phantasie auf das Folgende entsprechend einzustellen, wobei er durchaus nicht zu einem Vergleich mit dem ehemaligen Urbild der betreffenden Affektäußerung fortzuschreiten brauchte. Nun kommt es nicht darauf an, ob wir heute noch fähig sind, dieses zweifellos rationalistisch determinierte musikalische Sprachsystem mit derselben Unbefangenheit und Sicherheit nachzuempfinden wie die Alten, sondern darauf, ob es ehemals wirklich Leben gehabt hat. Es ist ein Verdienst Albert Schweitzers und André Pirros, das an einem besonderen klassischen Beispiel, an Seb. Bachs Musik nachgewiesen zu haben. Goldschmidt verkennt dies Verdienst (S. 159, 170), indem er den ästhetischen Wert der Festellungen unterschätzt, sie nur für das Kapitel Tonmalerei ausmünzt und meint, Derartiges werde heute allen Ernstes als das Wesentlichste in Bachs Schaffen angesehen. Hätte er weiter und vorurteilsloser in die Literatur hineingeschaut, so würde ihm eine vollständig ausgebaute ästhetische Theorie dieser Affektformel-Technik und ihrer Anwendung begegnet sein. Ich denke da vornehmlich an Heinichens Ausführungen in der Einleitung seiner Generalbaßschule (1728), ferner an seines Lehrers Kuhnau große Abhandlung vom Jahre 1710 über die Komposition von Kantatentexten[1], — zwei Schriftstellen, die der Affekten- und Nachahmungstheorie ein gründliches, der täglichen Erfahrung entsprungenes Funda-

[1]) Mitgeteilt von B. Fr. Richter in den Monatsheften für Musikgeschichte 1902, S. 148 ff.

ment geben und Goldschmidt von Rechts wegen den Stoff eines ganzen, großen Kapitels hätten liefern müssen. Die Meister selbst waren weit entfernt von dem Glauben, hiermit etwa schon den ganzen Umkreis der Schaffenstätigkeit umschrieben zu haben. Heinichen betont ausdrücklich (a. a. O. S. 21, 32), daß damit nur Hilfsmittel zur Erregung der tonkünstlerischen Phantasie, zur Belebung der „Invention" gegeben seien, entsprechend den loci topici in der Redekunst. Wer kein Talent habe, dem würden auch solche nichts nützen. Ins Gebiet der Ästhetik gehört ferner eine Untersuchung der hochinteressanten Lehre von der Übertragung der „poetischen Figuren" ins Musikalische, weil durch sie das überzeugungstreue Festhalten der Zeit an der Verwandtschaft von Musik und Oratorie in besonders helles Licht gestellt wird[1]); des weiteren jene mitunter heikle Frage nach den Motiven, die Bach, Händel, Gluck zur Wiederverwendung älterer Sätze in ganz anderer Umgebung und mit verändertem, oft entgegengesetztem Texte führten, also das Parodieverfahren. Einzelne Fälle desselben zwingen dazu, hinter die Lehre von der Realität der Affekte doch hin und wieder ein Fragezeichen zu machen. Gelegenheit zur Anknüpfung konnten Bemerkungen in G. E. Scheibels „Zufälligen Gedanken von der Kirchenmusik" (1722) geben. Und welche Ausbeute für einen Geschichtsschreiber der Ästhetik (und vortrefflichen Schriftsteller über ältere Ornamentik, als den sich Goldschmidt früher ausgewiesen) hätte das Kapitel „freie Verzierung" (S. 139 ff.) liefern können! Nicht etwa im Sinne kunsttheoretischer Auseinandersetzungen, sondern im Sinne feinster Interpretation der ästhetischen Grundanschauung der Zeit. Ich wüßte nicht, wo anders als in seinem Buche man nach einer tieferen Begründung jener ästhetischen Lust am freien, spontanen Musizieren suchen sollte, die das Zeitalter Quantzens und Tartinis auszeichnete und die eine so besondere, uns fremd gewordene Einstellung des genießenden Subjekts forderte. Dabei wäre Gelegenheit gewesen, einmal tief in die Seele des ausübenden Musikers des 18. Jahrhunderts hineinzuleuchten und den eigentümlichen Zustand zu kennzeichnen, in dem er sich beim Vortrage befand. Goldschmidt begnügt sich, bekannte Stellen aus Quantz und Phil. Em. Bach als abschreckend anzuführen, wo über die Notwendigkeit des Spielers gesprochen wird, sich fortlaufend in die wechselnden Affekte zu versetzen, die ein Stück ausdrückt und im Zuhörer erregen soll. Gewiß, solche Stellen können völlig rationalistisch, besser: materialistisch gedeutet und damit ein für allemal dem Lächeln der Nachwelt preisgegeben werden. Es fragt sich aber, ob man damit einem der ersten Vortragsmeister seiner Zeit und gründlichsten Kenner der Musik wie Phil. Em. Bach wirklich gerecht wird. Oder ob man nicht vielmehr bedenken soll, daß hinter der Drastik dieser Sätze nichts anderes steckt als eine vernünftige Anweisung, dem wechselnden Ausdrucksgehalt einer Musik nachzugehen. Bach sowohl wie Quantz sagen ausdrücklich, der Spieler „setze sich" in diesen oder jenen Affekt; das heißt nicht, er werde jetzt in Wirklichkeit „traurig", dann „lustig", dann „zärtlich", sondern bedeutet offenbar ein phantasiemäßiges, anschauliches Einstellen auf diese Affekte, ein „Hineinversetzen", so wie es der Schauspieler mit seiner Rolle tut. Es gibt noch heute Virtuosen, denen man das Wort entgegenhalten möchte: ihr spielt, „ohne selbst gerührt zu werden". Daß bei den Alten außerdem die Temperamentenfrage noch erheblich mit hineinspielte, sei dabei zugegeben. Über alles dies, meine ich, hätte Goldschmidt Klarheit schaffen sollen. Bleibt es unerörtert, so schwebt ein gut Teil Musikästhetik des Rokoko in der Luft.

Recht gründlich mißverstanden, und das ist ein schwerer Vorwurf, hat Goldschmidt das Wesen der konzertierenden Musik, die er in unbegreiflicher Engherzigkeit in Bausch und Bogen der rein sinnlich-schönen Musik verpfändet, „die gar nicht daran denkt, auf die gemütliche [soll heißen: seelische] Anteilnahme des Hörers zu rechnen, sondern lediglich (?) auf Verstehen" (S. 16). Hat er nie eins der leidenschaftlichen Konzerte von Phil. Em. Bach gehört und Quantz Anmerkungen zu dieser Form gelesen? Hat er je versucht, sich den Gedankengang eines Mozartschen Klavierkonzerts klar zu machen oder eines Concerto grosso von Händel? Ist doch gerade das Konzert, ungeachtet seiner Nebenbestimmung als Tummelplatz virtuoser Künste, die erlesene Form zum Ausspielen tiefer geistiger Gegensätze gewesen, ja geradezu aus der Vorstellung des Widerstreits solcher hervorgegangen. Hier zeigt sich aufs neue, wie unheilvoll und die Tatsachen auf den Kopf stellend die kleinliche Anwendung ästhetischer Kategoriebegriffe ist, wie um des lieben Systems willen die natürliche Auffassung des Musikers einer beschränkten

[1]) Vgl. meine Skizze darüber im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1908.

hat weichen müssen, die in diesem Falle nicht einmal historisch bewiesen werden kann. An Widersprüchen fehlt es denn auch nicht. Denn trotzdem die Konzertmusik (und mit ihr die Symphonie der Mannheimer und Wiener Schule, ja noch „ein Teil der späteren Haydnschen und Mozartschen Klavier- und Kammermusik") radikal der „untersten Konkretionsstufe" des Musikalisch-Schönen, der rein sinnlichen Schönheit zugeteilt ist (Kants Schaltiere und Tapetenmuster!), bemüht sich Goldschmidt immer wieder nachzuweisen, wie die Zeit (z. B. Ph. Em. Bach S. 155) fort und fort „die Funktionen des Sinnlich-Schönen" und seine Macht über das Gefühl verkannte. Hätten das die Händel, Bach, Couperin, Corelli wirklich? Ich meine, das Dasein dieser Erkenntnis war so selbstverständlich, daß die Ästhetiker sie gar nicht der Erwähnung wert hielten; Lieblichkeit, dulcedo, Wohllaut, Annehmlichkeit sind der Musik von je zugesprochen worden, sie brauchten wirklich nicht erst entdeckt zu werden. — Der Ansicht Goldschmitts, daß die Nachahmungstheorie jede Ausdrucksmusik unmöglich machte, widerspricht die überlieferte Musik auf Schritt und Tritt. Nicht beitreten kann ich seiner geringen Einschätzung eines Mannes wie Joh. Adolph Scheibe, den er als bloßen Gefolgsmann Gottscheds und Operntheoretiker gelten läßt. Daß Scheibe in Deutschland einer der ersten war, der Rousseausche Thesen aufwarf, das Wehen einer neuen Zeit spürte und daraufhin ältere ästhetische Begriffe wie das Regelmäßige, Nachdrückliche, Scharfsinnige (eine Vorahnung des „Romantischen"!), Stil (Schreibart), Einbildungskraft usw. schärfer und moderner zu formulieren trachtete, davon erfährt der Leser nichts. Schon seiner freien, großzügigen Methode wegen hätte Scheibe ein eigenes Kapitel verdient.

In eine Geschichte der Musikästhetik hätte unbedingt auch eine Auseinandersetzung mit dem Standpunkte derjenigen Musiker gehört, die das Schöne aus der mathematischen Seite ihrer Kunst erklärten. Ihre Zahl war um 1740 immerhin noch ziemlich groß, und die Literatur hierüber noch keineswegs im Aussterben, wenn auch zugegeben werden soll, daß ihre Hochblüte bereits ins 17. Jahrhundert, ungefähr ins Jahr 1670 fällt, als der Bolognese Mengoli in seinen „Speculazioni di musica" eine ausgebildete, wenn auch stark phantastische Tonpsychologie auf physiologischer Grundlage vorlegte. Schon daß ein Praktiker wie Agostino Steffani (von schwächeren Köpfen, wie denen des Mizlerschen Kreises abgesehen) sich dieser Frage zuwandte, beweist ihre ehemalige Aktualität. Bei ihrer Behandlung hätte freilich der Verfasser ein gut Teil seines konkreten Idealismus daheim lassen müssen. — Nicht befriedigend erscheint mir ferner, was über die Beziehungen der Musik zur Ethik und Moral gesagt wird. Die wenigen, an Mattheson und Gottsched anknüpfenden Bemerkungen erschöpfen das Thema, das während des ganzen Jahrhunderts in immer neuen Problemstellungen aufgeworfen wird, bei weitem nicht. Der ganze gewaltige Streit um die Kirchenmusik, von Reiser und Elmenhorst an bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, dreht sich darum und greift mehr als einmal in ästhetisches Gebiet hinüber. Denn wenn die Musik wirklich Affekte erzeugte, so gehörte sie zu den Dingen, die vom Ethiker und Theologen nie aus den Augen gelassen werden durften. Aber auch nicht vom Pädagogen. Dem Kreise Sulzers mit Joh. P. Abr. Schulz, den philanthropistischen Ästhetikern und schließlich auch dem auf sie sich stützenden Kant wird man erst gerecht, wenn man ihre Musikauffassung im engsten Verein mit ihrer gesamten Lebensanschauung betrachtet, was sine ira et studio, d. h. unter liebevollem, vorurteilslosem Studium der in Betracht kommenden Voraussetzungen zu geschehen hat. Ihnen vorzuhalten, daß sie noch nicht moderne Menschen gewesen, wäre verfehlt; gibt es doch noch heute Fälle, wo ein außerästhetisches Moment wie das Moralische — etwa wenn jemand Anstoß nimmt an dem „Sinnlichen" in der Musik Wagners oder Richard Strauß — ganze Gruppen von Menschen ästhetisch entscheidend beeinflussen kann. Wie weit außerhalb des Ästhetischen man musikalische Erbauung zuweilen suchte, beweist eine Stelle der „Musico-Theologia" (1754) des Naumburger Magisters Joh. Mich. Schmidt, wo nicht weniger als 18 „Gründe unseres Vergnügens an der Musik" angeführt werden.

So bleiben denn Goldschmidts Buche, insbesondere seinem ersten, allgemeinen Teile gegenüber eine Menge Wünsche unerfüllt, genug, um einen zweiten, beinahe ebenso starken Band hervorzurufen. Vielleicht wäre es richtiger gewesen, den Titel „Beiträge zu einer Musikästhetik des 18. Jahrhunderts" zu wählen und den Zusatz von den „Beziehungen zu seinem Kunstschaffen" ganz wegzulassen. Denn wenn man diesen Zusatz ernst nimmt und nach der

Lektüre des stofflich sehr mager ausgefallenen zweiten oder des achten Kapitels nach den Beziehungen fragt, welche zwischen der von Goldschmidt auseinandergesetzten Lehre und dem Schaffen Sebastian Bachs oder Haydns bestehen, so kommt man in arge Verlegenheit. Auch das benutzte Quellenmaterial ließe sich vermehren, ohne enzyklopädische Dickleibigkeit herauszufordern. Namentlich die Gruppe der deutschen Ästhetiker kurz vor 1800 ist unvollständig bedacht und muß sich, trotz Heinse und Wackenroder, eine Zurücksetzung hinter die Franzosen gefallen lassen. Ein Mann wie Daniel Schubart hätte auf keinen Fall fehlen dürfen.

Abgesehen immer von einzelnen meiner ästhetischen Überzeugung widerstreitenden Formulierungen Goldschmidts, bedeutet der Abschnitt über die Oper seine beste Leistung. Hier fühlte er, auch als Kenner der praktischen Musik, festen Boden unter den Füßen, und wahrscheinlich wird es in Zukunft gerade dieser Abschnitt sein, um dessentwillen man sein Buch in die Hand nimmt. In ähnlich systematischer Weise ist die Literatur über die Oper noch nicht ausgebeutet worden. Im Mittelpunkt erhebt sich Gluck und seine Opernreform, deren Entstehen und Wachsen hier einmal nicht, wie bisher, von außen, sondern gleichsam von innen, auf Grund der um 1760 frei gewordenen neuen ästhetischen Triebkräfte beleuchtet wird. Dabei stellt sich aufs neue heraus, daß Gluck manchem Zeitgenossen als Ästhetiker unterlegen ist. Ein kleines, wichtiges Schriftchen übrigens, eine der lebendigsten Schilderungen des Opernlebens um die Mitte des Jahrhunderts, J. de Villeneuves „Lettre sur le méchanisme de l'opéra italien" (1756), ist dem Verfasser entgangen; ein schon vor dem Kriege geplanter Neudruck wurde durch die Zeitumstände verhindert. Unter den deutschen Schriftstellern vermisse ich vor allen Georg Benda als Ästhetiker des Rezitativs.

Wenn zum Schluß noch ein Wort über das Formale des Buches gesagt wird, so soll das nicht als nebensächlich aufgefaßt werden. Da es sich über das Schöne verbreitet, durfte man billig auch besondere Qualitäten hinsichtlich der Anlage und des Stils erwarten. Es enttäuscht. Schritt für Schritt spürt man das heiße Ringen des Verfassers mit dem Stoff, die Ungewohntheit, die objektiv-historische Darstellungsart mit der subjektiv-interpretierenden zu verschmelzen. Der Gang der Untersuchung ist unruhig, sprunghaft, beschwerlich, weil kein festes inneres Gerüst ihr Halt gibt. Die Einteilung in chronologisch geordnete nationale Gruppen, unter Heraushebung führender Geister, halte ich für unglücklich, denn sie macht es dem Leser unmöglich, sich schnell und im Zusammenhang über ein besonderes Problem zu unterrichten. Will er sich z. B. über den Begriff „Programmusik" oder „Tonmalerei" aufklären, so ist er gezwungen, an der Hand des Registers an 14 verschiedenen Stellen, zum Begriff „Nachahmung" sogar an 21 Stellen nachzuschlagen. Im Opernteil erwartet man mit Ungeduld einen besonderen Abschnitt über die Ästhetik des Rezitativs, der Arie, der Ouvertüre. Vergeblich, — man muß, da hier selbst das Register versagt, sich das darauf Bezügliche von überall her zusammensuchen und trifft dabei oft genug auf bloße Wiederholung. Daß Reichardt ein Gegner des Stimmungswechsels im Symphoniesatz war, kann man an drei verschiedenen Stellen (S. 9, 196, 222) mit fast denselben Worten lesen, und wo nur irgend von „intellektueller Erkenntnis" der Schönheit die Rede ist, darf man mit Sicherheit den Zusatz erwarten „gerade wie Crousaz". Kurzum: statt dem Leser die eigene mühevolle Arbeit des Disponierens, Sichtens, Verarbeitens zu verhüllen, zwingt er ihn, alles bis in Einzelheiten hinein mitzumachen, eine Methode, mit der man sich wenig Freunde erwirbt. Wer für Stil und Ausdruck empfindlich ist, muß Goldschmidt vieles nachsehen. Wie übel klingt das peinigend oft vorkommende „schließt an" statt „schließt sich an"; z. B. S. 349: Du Roullet mit der Aulisschen(!) Ifigenia schließt ihm(!) an", S. 41: „die Kritik schließt an", 232 u. ö.; ähnlich: Händel und Hasse „lehnen mehr als Bach an die Sprache an" (158, 56) oder, noch furchtbarer: die absoluten Tonhöhen sind „der Richtung der Phantasie ins Sprachsonore verdankt" (159), oder „eine Bemerkung, die . . aber doch für 1785 . . erstaunt" (182, 352). Ein Lieblingszeitwort Goldschmidts ist „verhaftet sein" (43, 142 u. ö.); alles mögliche kann allem möglichen „verhaftet sein", z. B. das Gefühlsmäßige dem Sinnlich-Schönen usw. Entsetzlich klingt „originieren" statt „entstehen" (48), „influieren" statt „beeinflussen" (166). Auf S. 43 liest man „angenehm wohlklingend". Der Genitiv von Lipps kann nie „Lipp's" heißen (178). Was ist „Tolerantismus" (331)? Der Titel der Lockeschen Schrift ist mit „Of human Understan" falsch wiedergegeben (60), ebenso der Titel der Oper Sacchinis mit „Chi-

mère" (348). Mattheson beruft sich nicht auf die beiden griechischen Philosophen „Aristides und Quintilian, sondern natürlich auf Aristides Quintilianus (S. 61, gleich zweimal). Schiller hat nicht Gedichte von Mattheson, sondern von Matthisson rezensiert (S. 225, zwei mal!), und unter dem S. 53 genannten Bartoldi vermute ich den Bologneser Akustiker Daniel Bartoli. Das sind Schönheitsfehler, über die ein ästhetisch gestimmter Leser natürlich nicht hinwegsieht und die eine künftige Auflage des Buches nach Kräften zu vermeiden streben wird.

A. Schering.

Hase, Oskar von. Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht. 2. Bd.: 1828 bis 1918. Lex.-8°, XII u. 842 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919. Geh. 18 *M*, geb. 20 *M*.

Schering, Arnold. Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. VIII u. 95 S. 8°. Leipzig, 1917, Breitkopf & Härtel. 1.50 *M*.

Das Büchlein hat durch die baldige Notwendigkeit dieser zweiten Auflage seine praktische Brauchbarkeit erwiesen. Es liefert in der Tat dem Schüler alle halbwegs gedächtniswürdigen Daten und Tatsachen in der übersichtlichsten Form; und kann für den Vortrag eines mit Wissen und Phantasie begabten Lehrers eine vortreffliche Grundlage abgeben. Daß Schering in den ersten Abschnitten seines Büchleins einige Daten betont, die seine Instrumental-Theorie zu erhärten scheinen, wird ihm niemand verdenken. Die zweite Auflage ist bedeutend vermehrt und verbessert; einige Lapsus calami sind noch stehen geblieben, wie etwa Ottavio statt Ottaviano Petrucci, oder (S. 47) Scotts „Frau vom Meere" statt „Fräulein vom See"; die bedeutendste Verbesserung ist die Beigabe eines ausgezeichneten, sorgfältigen Registers. A. E.

Neuausgaben alter Musikwerke

Beethoven, L. van. Variationen für 2 Oboen und Englisch Horn über das Thema Là ci darem la mano — Reich mir die Hand, mein Leben, aus Mozarts Don Juan. Zum Vortrag eingerichtet und erstmalig 1914 herausgegeben von Fritz Stein. Edition Breitkopf. 2 *M*.

Diese bisher ungedruckten Variationen, deren Handschrift sich in der Berliner Königlichen Bibliothek in der Sammlung Artaria befindet, entstammen Beethovens früherer Wiener Zeit, wahrscheinlich dem Jahre 1795 oder 96 (Riemann handelt darüber in seiner Bearbeitung von Thayers Biographie 2, 43). Die Variationstechnik ist völlig identisch mit der in den übrigen mannigfachen Variationswerken Beethovens aus den neunziger Jahren vorliegenden. Das Werk kann daher besondere Bedeutung nicht beanspruchen, abgesehen von dem klanglichen Reiz der eigenartigen Zusammenstellung der Instrumente, die ebenso in dem Trio Op. 87 wiederkehrt, das kurz vorher entstanden ist. Sicher hat Beethoven das Werk bestimmten befreundeten Musikern auf den Leib geschrieben, vielleicht Czerwenka, Reuter und Teimer, die es am 23. Dezember 1797 in einem Konzert im Wiener Nationalhoftheater aufführten (Nottebohm, Zweite Beethoveniana S. 31). Noch im Sommer 1822 bot er es C. F. Peters zum Verlag an, aber die Veröffentlichung kam nicht zustande (Thayer 4, 251. 260). Fritz Stein, dem wir schon die Auffindung und Herausgabe der Jenaer Jugendsymphonie des Meisters verdanken, hat sich durch den Abdruck des Werkes, das den Oboisten als Bereicherung ihrer nicht sehr zahlreichen Sololiteratur willkommen sein muß, ein zweifelloses Verdienst erworben.

Albert Leitzmann.

Denkmäler Deutscher Tonkunst. XXXV. Band. Carlo Pallavicino 1630—1688. La Gerusalemme liberata. Herausgegeben von Hermann Abert, Leipzig 1916, Breitkopf & Härtel. 20 *M*.

Mit der Veröffentlichung einer Oper aus der mittleren Zeit der venezianischen Schule hat der Leiter der Publikationen H. Kretzschmar und der Herausgeber H. Abert der Musikwissenschaft und insbesondere der Geschichte der Oper einen wesentlichen Dienst geleistet. So lückenhaft auch unsere Kenntnisse der älteren Meister der venezianischen Oper sind — Aberts Ansprüche sind recht bescheiden, wenn er uns durch die vorliegenden Arbeiten für „eingehend unter-

richtet" hält — so fehlt es für die jüngeren Meister noch fast ganz an Spezialuntersuchungen. Ich hatte in meiner Analyse des Ritorno d'Ulisse Monteverdis (Sammelb. d. IMG 1908) auf die Wichtigkeit einer Untersuchung der venezianischen Oper auf das Lied und die Liedform hin hingewiesen, eine Anregung, der leider keine Folge gegeben wurde. Nun hat uns diese Partitur Pallavicinos, sowie die ihr vorausgeschickte, ganz ausgezeichnete Einleitung Aberts, einen klaren Einblick eröffnet in die Entwicklung, die die venezianische Oper genommen hat. Sie bewegt sich, das fällt zunächst auf, in einer starken Bevorzugung des „volkstümlichen Liedtones", und zwar nicht nur innerhalb des dem Volkslied nachgebildeten Strophenliedes, sondern auch in den Gebilden, die in Arienform stehen. Hatte die ältere Schule, Monteverdi und Cavalli vorzüglich, in geringerem Grade schon Cesti, aber ihre volkstümlichen Elemente und das Lied situationsgerecht gehalten, und dem Charakter des Handelnden wohl angemessen, so entartet die Behandlung des Liedes bei Pallavicino und besonders in der vorliegenden Partitur der „Gerusalemme liberata" völlig darin, daß Melodik und Gefühlsgehalt des Textes nicht mehr parallel laufen, vielmehr sehr häufig eine „unpassende Heiterkeit" herrscht, wo wir ernste Töne erwarteten. Man lese beispielsweise den Gesang der Armida (I. 15 S. 54) oder die Verzauberungsszene und das anschließende Liebesduett Armidas und Rinalds (II, 3 und 4, S. 71). Und wo eine wirkliche Charakteristik einmal gelungen, da werfen uns unpassende Melismen aus der Stimmung, wie in dem prachtvollen Kriegsgesang Tancreds mit seinen mißlungenen Trionfar-Koloraturen (I, 7 S. 25). Am besten glücken dem Komponisten, wie der Zeit überhaupt, die Lamenti. Der Klagegesang Tancreds (I, 8 S. 34) gemahnt selbst an das größte Vorbild eines Monteverdi, und Rinalds Abschied von Armida mit seinen Schleifern und der Bevorzugung des Mollgeschlechts (I, 121, S. 46) besitzt einen hohen melodischen Reiz. Die Schuld an dieser Behandlung trägt aber der Komponist nicht allein. Die Vorlagen der Dichtung sind buntscheckige Komplikationen von Vorgängen, vorzugsweise des Liebeslebens, denen eine Einheitlichkeit mangelt. In unserer Oper sind die Geschichten von Tancred und Clorinda, von Rinald und Armida und überdies die Eroberung Jerusalems zusammengestellt, ohne daß eine engere Verbindung der Teile oder eine Charakteristik der Handelnden auch nur versucht wäre! „Das einzige Band, das die ganze buntscheckige Welt lose zusammenhält, ist das Liebesspiel in allen Schattierungen". Gegenüber den Arbeiten der älteren Librettisten, wie des Busenello, stellen die Pallavicino zur Verfügung gestellten eine erschreckende Degeneration vor. Es darf daher nicht verwundern, wenn die stark melodische Behandlung des Rezitativs, die Verknüpfung des gehobenen Sprachtones, und melodischer, also sinnlich schöner Elemente, in der Cavalli nächst den Meistern der römischen Schule wie Landi und Carissimi großartige Vorbilder geschaffen, die noch in Pallavicinos Zeitgenossen Steffani nachwirkten, der hierin wieder ein unmittelbarer Anreger S. Bachs und seines Rezitativs wurde, stark zurücktritt hinter jenem gleichgültigen, flüchtigen Hinweggleiten, das man später als Secco zu bezeichnen pflegte. Mein Urteil stützt sich allerdings nur auf die vorliegende Oper des Meisters, und ich muß Abert glauben, wenn er behauptet, Pallavicinos Rezitativ sei doch noch von „der inneren Teilnahmslosigkeit der Neapolitaner weit entfernt", und eine „reinliche Scheidung rezitativischer und konzentischer Musik im neapolitanischen Sinn noch keineswegs durchgeführt." Jedenfalls hat Pallavicino einen merklichen Schritt getan, der auch von andrer Seite her damals schon drohenden Verarmung des Rezitativs anzuschließen. Und nicht anders ist seine Arienform eine Vorausnahme der neapolitanischen Form der Dreiteiligkeit. Abert stellt an der Hand der Partituren Pallavicinos fest, daß die „zweiteilige Form Schritt für Schritt vor der dreiteiligen zurücktritt; in der „Gerusalemme" ist der Sieg der dreiteiligen Form entschieden. Noch sind die Formen knappe, kurze, ähnlich wie selbst noch in Steffanis Opern. Für die Geschichte der Arienform muß also festgestellt werden, daß die Dreiteiligkeit, das Da Capo, keineswegs von den Neapolitanern allein entwickelt worden ist. Die venezianische Schule, mit ihrem Haupt Monteverdi, hat bereits völlig entwickelte, wenn auch noch kurz gestaltete Arien dieser Form. Man denke an das Schlußduett der „Incoronazione" dieses Meisters. Cesti schließt ihm an, und die Spätmeister verfolgen den Weg weiter. Die Kantate der Carissimi und Luigi Rossi, also die römische Schule, mit ihren reichen Formenbildungen haben wohl auf die Venezianer Einfluß gehabt. Es handelt sich bei der Ausbildung dieser Formen also um eine die gesamte italienische Produktion, Oper und Kantate, erfassende Erscheinung, worauf ich

in einem Aufsatz der Monatshefte f. Musikgesch. von 1902 („Zur Geschichte der Arien- und Symphonieform") bereits hingewiesen habe. Das gleiche gilt auch für die formale Behandlung der Ritornelle, die dahin strebt, sie aus der Arie selbst hinauszudrängen und vor — und hinter die ganze dreiteilige Arie zu stellen. Wichtiger ist das innere Verhältnis der Ritornelle zum Gesang. Abert weist aus den anderen Partituren unseres Meisters nach, wie er, abweichend von der schematischen Behandlung Anderer, nicht das Hauptthema einfach in instrumentaler Anführung bringt, sondern ein anderes für die Stimmung bedeutungsvolles Motiv der Gesangsmelodie herausgreift und den Instrumenten überträgt, so daß diese instrumentale Anführung gewissermaßen der vokalen gegenüber einen „kritischen Standpunkt" einnimmt (Einleitung S. XV). Was endlich die Melodik betrifft, so ist sie, im Gegensatz zu der Monteverdis und Cavallis weit mehr „konzentisch orchestisch" als deklamatorisch. Auch hier schließt Pallavicino mehr der melodischen Art der römischen Schule und der des Cesti an. Vor allem aber fehlen bei ihm jene harmonischen Kühnheiten, die die dramatischen Arbeiten jener Meister so fesselnd machen. Als Gesamterscheinung betrachtet, gehört Pallavicino jener Majorität an, die seit Luigi Rossi („Orfeo" der römischen Oper), Cesti und Ziani die ernste Dramatik der älteren Venezianer verdrängt hat. Wo die Dichtung hohe Leidenschaft und großes Pathos verlangt, versagt er zumeist. Aber, wie Luigi Rossi und Cesti, besitzt er eine „ausgesprochene Begabung für den Ausdruck des Heiteren, Anmutigen und Innigen", und den Volksliederton trifft er nicht selten ausgezeichnet. Ich habe bereits oben einige Beispiele angeführt. Insbesondere stark ist er in Kriegsgesängen volkstümlicher Art, die geradezu an Händel gemahnen. Diese Seite seines Talentes findet eine Ergänzung in seiner Neigung für „das Träumerische, Wehmütige und Resignierte". Hier läßt er vorzüglich die Instrumente zu Wort kommen. Daß er die Errungenschaften der jungen Instrumentalmusik in den Dienst des Dramas gestellt hat, das ist sein besonderes Verdienst, und es ist bedauerlich, daß die spätere neapolitanische Formung wieder in jene schematische Behandlung zurückgefallen ist, die eine der empfindlichsten Schwächen der Neapolitaner ausmachte.

Ich schließe mit einem besonderen Dank an den Herausgeber, besonders für die durchaus geschickte und gelungene Übersetzung, die dem Leser, der des Italienischen nicht oder nicht völlig mächtig ist, willkommen sein wird. Daß die Einleitung eine Fülle ausgezeichneter Anmerkungen enthält, die, weit über die vorliegende Partitur hinaus, von Bedeutung für die Geschichte der Oper überhaupt sind, sei noch erwähnt. Hugo Goldschmidt.

Scherrer, Heinrich. Die meistgesungenen deutschen Choräle aus fünf Jahrhunderten zur Laute und zur Gitarre. VIII, 250 S. 8°. Leipzig 1918. Hofmeister. 8 ℳ.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Rostock.

Zwischensemester (Februar—März—April).

Prof. Dr. Albert Thierfelder: Kontrapunkt und Fugenlehre, vierstündig. — Die Formen der Instrumentalmusik und ihre Entwicklung, zweistündig.

Mitteilungen

Zweijahrhunderttag des Hauses Breitkopf & Härtel. Am 27. Januar fand in den Verlagsräumen des Gebäudes in der Nürnberger Straße in Leipzig die Feier zum „Zweijahrhunderttag" des Hauses Breitkopf & Härtel statt und gestaltete sich zu einer eindringlichen Kundgebung in verschiedenster Beziehung. Der von dem Vortrag des Ambrosianischen Lobgesangs und „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" umrahmten Feier des gesamten Personals folgte die Entgegennahme einer fast nicht enden wollenden Reihe von Beglückwünschungen, die so recht klar

vor Augen führten, wie so außerordentlich weit und tiefverzweigt die Wurzeln dieses Geschäftes sind. Ein großer Teil der Ehrungen galt dem Seniorchef des Hauses, dem Schatzmeister unserer Gesellschaft, Geheimrat Dr. Oskar von Hase, persönlich, der nicht allein im Leipziger und weiterhin deutschen Musikverlagswesen, sondern auch in dem des deutschen Buchhandels, sowie in zahlreichen künstlerischen Vereinigungen Leipzigs als Vorstandsmitglied eine große Rolle spielte. Zahlreiche Ernennungen zum Ehrenmitglied legten hierfür lebhafte Kunde ab. Die Stadt Leipzig war durch den Oberbürgermeister und den Bürgermeister vertreten. Als erste von allen gratulierte die 81jährige Musikschriftstellerin Frl. Prof. Marie Lipsius; im Namen der Musikwissenschaft, die diesem Hause so außerordentlich viel verdankt, sprach Prof. Dr. Arnold Schering. Seinen Ausklang fand der festliche Ehrentag des berühmten Verlagshauses in nichts Geringerem als in einer Sondervorstellung im Neuen Theater, für welche der Verlag sein neuestes Verlagswerk auf diesem Gebiet, Otto Lohses Oper: Prinz wider Willen gewählt hatte. Wir werden in einem eigenen Artikel des nächsten Heftes auf die Geschichte des Hauses Breitkopf & Härtel näher eingehen.

In dem Aufsatz Albert Thierfelders über Ein neuaufgefundener Papyrus mit griechischen Noten in Heft 4 muß es auf S. 219, Z. 19 „in der hypojonischen Tonart" heißen. — Die S. 222 erwähnte Abhandlung „System der altgriechischen Instrumentalnotenschrift", in welcher Th. seine von Fr. Bellermann seinerzeit in der Praxis angewendete Tonhöhenannahme wissenschaftlich begründet, ist auf Veranlassung von Prof O. Crusius im „Philologus" i. J. 1897 und später auf besonderen Wunsch desselben Herrn als Sonderabdruck bei Th. Weichert in Leipzig erschienen.

An die Stelle des verstorbenen Geh. Ober-Konsistorialrates Propst Kawerau wurde Professor Biehle, Charlottenburg-Bautzen, zur Leitung der liturgisch-kirchenmusikalischen Abteilung des Praktisch-theologischen Seminares an die Universität Berlin berufen.

Die leitende Kommission der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" hat den i. J. 1909 anläßlich der Haydn-Jahrhundertfeier gestifteten Haydnpreis in der Höhe von 400 Kronen dem Privatdozenten und Assistenten am Musikhistorischen Institut der Wiener Universität Dr. Wilhelm Fischer für seine Abhandlung „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils" (Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkm. d. Tk. in Öst., Band VII, S. 24—84) verliehen.

Die Soldatenlied-Kommission der bayer. Akademie der Wissenschaften (München VI, Neuhauserstraße) erläßt einen Aufruf zur Sammlung aller Soldatenlieder (Text und Melodie), auch solcher, die nicht allgemein bekannt geworden oder vom ursprünglichen Text abgewichen sind. Die Kommission sucht auf diese Art eine genaue Übersicht der Soldatenlieder überhaupt zu bezwecken.

Februar	Inhalt	1919

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Sechstes Heft | 1. Jahrgang | März 1919

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Joh. Christian Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart

Von

Hermann Abert, Halle a. S.

Wer Mozarts Briefe aufmerksam studiert, dem wird sofort auffallen, daß Mozart von keinem zeitgenössischen Meister mit solcher Verehrung redet wie von Joh. Christian Bach. Er, der sonst die Leistungen seiner Kunstgenossen zwar sachlich, aber stets merkwürdig kühl zu beurteilen pflegt, gerät Bach gegenüber in eine geradezu rührende Begeisterung hinein, und zwar nicht nur als Knabe während des Londoner Aufenthaltes, sondern noch weit später, 1778 in Paris, als er mit dem verehrten Meister ein unverhofftes Wiedersehen feiern durfte. Man hat schon aus den Briefen den gewissen Eindruck, daß es sich hier um eine künstlerische Erscheinung handelt, die Mozart durch sein ganzes Leben begleitet hat. Um so mehr muß es befremden, daß die Forschung sich so lange diesem deutlichen biographischen Fingerzeig verschlossen hat. Noch O. Jahn geht an dem Verhältnis beider Künstler zu einander so gut wie ahnungslos vorüber und auch sein Bearbeiter Deiters hat sich nicht veranlaßt gesehen, das Dunkel aufzuhellen. Erst O. Fleischer hat mit Nachdruck auf die Abhängigkeit Mozarts von Bach hingewiesen, ohne freilich näher darauf einzugehen[1]) und seiner Anregung folgend hat dann der Hauptbiograph Bachs, M. Schwarz, dem das große Verdienst zufällt, Bachs ganzen Entwicklungsgang erstmals aktenmäßig klargelegt zu haben, auch jenem Punkte seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt[2]). Allerdings ist dabei gerade die Oper am stiefmütterlichsten weggekommen; sowohl für die Wurzeln von Bachs Opernstil, als auch für sein Verhältnis zu Mozart fällt so gut wie nichts ab. Dagegen steht Schwarz schon merklich unter dem Einfluß von H. Riemanns Lehre von der Mannheimer Schule als der Grundlage des modernen Instrumentalstils, die ja bekanntlich auch bei Chr. Bach den Hauptnachdruck auf seine Zugehörigkeit zu den Mannheimern legt. Durch die Untersuchungen Riemanns und seiner Schule, besonders Mennickes, ist die Beschäftigung mit Chr. Bach überhaupt erneut in Fluß gekommen und vor allem auch für die Grundlagen des Mozartschen Stils in ungeahntem Grade fruchtbar gemacht worden. Den Nutzen

[1]) Mozart 1900, S. 27 ff.
[2]) Sammelbände der IMG II S. 401 ff.

davon hatte allerdings fast nur der Instrumentalkomponist Mozart; was Chr. Bach für ihn als Opernkomponist bedeutet, blieb nach wie vor im Dunkeln. Diese Lücke hat H. Kretzschmar[1]) ausgefüllt und dabei Chr. Bach in einen ganz neuen geschichtlichen Zusammenhang hineingestellt; freilich gibt auch Kretzschmar nur die allgemeinen Grundzüge, die die spezielle Mozartforschung weiter auszuführen und zu ergänzen hat. Weit ausführlicher gehen die beiden jüngsten Mozartbiographen — die Nachtreter und Verwässerer Jahns kommen nicht in Frage — T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix[2]) auf Chr. Bach und sein Verhältnis zu Mozart ein. Aber unbeschadet der epochemachenden Bedeutung dieses französischen Werks, das die Mozartforschung großen Stils endlich aus der durch Jahns Autorität verursachten Stagnation herausgerissen hat, dürfen doch die Mängel dieser wesentlich formalistischen Methode nicht übersehen werden. Sie hat sich bei der Chronologie und auch bei der Analyse der Instrumentalwerke hervorragend bewährt, bei der Kritik der Vokalwerke und vor allem der Opern jedoch manche Wünsche unerfüllt gelassen[3]). Das zeigt sich im Falle Bach besonders deutlich. Ganz abgesehen davon, daß die beiden Verfasser auf dem Gebiete der italienischen Oper ersichtlich lange nicht so beschlagen sind, wie in der Instrumentalmusik, und somit auch über Bachs geschichtliche Herkunft keine genügende Auskunft geben, bleibt die Würdigung seiner Kunst wesentlich an ihrer formalen Seite haften. Über seine Behandlung der Arienform und dergleichen ist dabei wohl manches Treffende herausgekommen, aber eine erschöpfende Darstellung seiner Stellung in der Operngeschichte wird auch hier nicht gegeben. Auch die folgenden Ausführungen erheben darauf keinen Anspruch, sondern wollen nur versuchen, die Hauptlücken zu ergänzen und auf Grund des vorliegenden Materials ein zusammenhängendes Bild dieses merkwürdigen Opernkomponisten zu entwerfen, dessen Einfluß dank seiner ungemeinen Popularität viel weiter reichte, als man gemeinhin annimmt.

Als Bach 1761 mit seiner ersten Oper, dem „Catone in Utica", in Neapel an die Öffentlichkeit trat[4]), standen die Regenerationsbestrebungen der Schule Hasses, besonders Jommellis und Traëttas, noch in voller Blüte. Aber beide Meister wirkten fern von Neapel, Jommelli in Stuttgart, Traëtta in Parma, und nur das jüngste Glied, Fr. di Majo, vertrat die Schule in ihrem eigentlichen Heimatland. Er ist überhaupt niemals aus Italien herausgekommen und hat somit fremde Kunstrichtungen, aus denen die beiden andern soviele Anregungen schöpften, niemals an der Quelle kennen gelernt. Das hat auch seine Kunst bestimmt, die sozusagen auf der Grenzscheide zweier entgegengesetzter Strömungen steht: noch wirkt in ihr der dramatische Ernst der älteren Schule vernehmlich nach, aber bereits kündigt sich auch der modernere, sinnenfreudige, „neuneapolitanische"[5]) Geist an, für den Jommellis Kunst bald darauf bereits zum alten Eisen gehören sollte. Unterstützt wurde diese Wandlung noch durch sein weiches, verträumtes Naturell, dem die Grübelei Jommellis ebenso fern lag wie der feurige Schwung Traëttas. Er vertritt einen Typus, der sich nachher in Piccinni, Chr. Bach und Mozart fortsetzen sollte und dessen Hauptstärke auf einer edlen, ebenso gefühlvollen als sinnlich schönen Melodik beruht. Auf die ganz auffallende Verwandtschaft Majos mit Mozart in dieser Hinsicht hat bereits Kretzschmar hingewiesen[6]) und es ist absolut sicher, daß Mozart in Italien

---

[1]) Mozart in der Geschichte der Oper, Jahrbuch Peters 1905, S. 56 ff. (Ges. Aufsätze II 261 ff.).

[2]) W. A. Mozart, Paris 1912. Ihnen folgt ihr deutscher „Vasall", wie er sich selbst nennt, A. Schurig, W. A. Mozart 1913.

[3]) Vgl. meine Besprechung in der Zeitschrift der IMG XV 106 ff.

[4]) Daß die Oper schon 1758 aufgeführt worden wäre, wie Gerber berichtet, möchte ich mit Schwarz S. 410 f. bezweifeln, da die Briefe davon nicht das Geringste wissen.

[5]) Kretzschmar, a. a. O. S. 57. [6]) A. a. O. S. 56.

Majos Werke selbst kennen gelernt hat. Aber ebenso unzweifelhaft ist ihm Majos Art schon durch Chr. Bach vermittelt worden. Denn auch bei diesem hat sie deutliche Spuren hinterlassen. Dahin gehört vor allem die klangschwelgerische, empfindsame, gelegentlich mit chromatischen Zügen durchsetzte Melodik, und zwar bis in Einzelheiten hinein, wie z. B. den schwärmerischen Aufschwung nach der Quint am Phrasenabschluß, den ja bekanntlich auch Mozart besonders liebt, vgl. die beiden Beispiele aus der Arie des Linceo, Ipermestra I 9:

NB. NB.

auch ein weiterer Thementypus

C G G C

ist von Majo zwar nicht geschaffen[1]), aber doch mit besonderer Liebe gepflegt worden; er gehört gleichfalls zu den Lieblingsgedanken Bachs und späterhin Mozarts. Der Unterschied zwischen Majo und Bach ist nur der, daß jener dank seinem weit stärkeren dramatischen Gewissen, derlei Dinge stets in den Dienst des poetischen Ausdrucks stellt, während dieser sie vorwiegend um ihrer rein sinnlichen Wirkung willen übernimmt. In rhythmischer Hinsicht tritt bei Majo besonders die Vorliebe für die Synkope zum Ausdruck der Erregung stärker hervor als bei seinen Zeitgenossen. Auch diesen Zug hat Bach übernommen und an Mozart weitergegeben, in dessen Rhythmik die Synkope ja eine ganz entscheidende Rolle spielt.

Formell kündigt sich bei Majo gleichfalls eine neue Zeit an. Die alte Hassesche Dacapoarie ist zwar bei ihm noch die Regel, daneben tauchen auch bereits zwei neuere auf, die dann in der Folgezeit die ältere Form mehr und mehr verdrängen. Die eine verkürzt das Dacapo manchmal bis zur Hälfte, die andere aber scheidet den Mittelsatz alten Schlages dadurch aus, daß sie den zweiten Vierzeiler des Textes schon im zweiten Teil des Hauptsatzes bringt und zwar, was für den Charakter der Übergangsform besonders bezeichnend ist, ausgestattet mit allen, namentlich den harmonischen Merkmalen der alten Mittelsätze. Der erste Teil wird dann, meist variiert, wiederholt. So entsteht eine weit gedrängtere Dreiteiligkeit, die wir z. B. noch in manchen Arien des Mozartschen Idomeneo finden. Auch sonst beginnt sich im inneren Bau der Arien ein neuer Geist zu regen. Schon in Majos „Ricimero“ von 1759 treffen wir Anfangsritornelle mit zwei gegensätzlichen, durch Halbschlüsse scharf von einander geschiedenen Themen. Auch diese Neuerung hat Majo zwar nicht geschaffen, aber doch besonders häufig angewandt und damit für Chr. Bach eine Anregung gegeben, die dieser mit besonderem Glück und Erfolg weiter ausgebildet hat.

Majo hat aber auch mehr als die übrigen Glieder der Schule Hasses jener elastischeren, an der Buffooper geschulten Orchesterkunst in der opera seria eine Gasse gebrochen. Bei ihm gehen die Instrumente häufig weder mit den Singstimmen mehr, noch begleiten sie homophon oder kontrapunktisch, sondern wandeln ein kurzes plastisches Orchestermotiv das ganze Stück hindurch, dem Wechsel des Stimmungsausdrucks entsprechend, ab. Beispiele wie die folgenden aus „Ricimero“ und „Ipermestra“ weisen deutlich auf Mozart hin:

[1]) Sporadisch taucht er schon bei den älteren Neapolitanern auf, wie bei Perez in Arbaces Arie Artaserse II 1. Gluck hat ihn im Orpheus und den beiden Iphigenien ebenfalls aufgegriffen.

Im allgemeinen enthält Majos Orchestration neben echt dramatischen Zügen ebenfalls schon einige Zugeständnisse an die modernere Art, namentlich in den Arien mit konzertierenden Instrumenten, wo diese durch ihre virtuose Führung die Aufmerksamkeit des Hörers fast völlig auf sich ziehen[1]). Auch hierin war Bach sein folgerichtiger Fortsetzer.

Der „Catone in Utica" schließt sich formell noch ganz dem Typus Hasses an, dessen dreiteilige Arienform durchaus vorherrscht; Neuerungen im Stile Majos kommen überhaupt noch nicht vor. Und doch weht schon in diesem ersten Werke Bachs eine ganz andere Luft. Man braucht nur die 12 Jahre ältere Komposition desselben Textes durch Jommelli[2]) dagegen zu halten, um sich des Wandels in den Anschauungen bewußt zu werden. Schon die Tatsache, daß weder im „Catone" noch im „Alessandro" (1762) die Seccopartien aufgeschrieben sind, beweist genug. Jener verhängnisvolle Ausschluß der Musik vom dramatischen und des Dramas vom musikalischen Teil der Oper, das Grundübel der neapolitanischen Kunst, dessen Heilung die ernsten Dramatiker unausgesetzt in Atem hielt, tritt hier wieder ganz unverhüllt zu Tage. Auch das Accompagnato ist nur einmal vertreten, beim Abschied Catones von den Seinigen (III 12), und dazu mit einem sehr pittoresken Orchestergewand (Viol. c. sord., Corn., Ob. solo und Fag. solo), dessen konzertierendem Stil man deutlich anmerkt, daß die sinnliche Orchesterwirkung dem Komponisten zum mindesten ebenso wichtig war wie die dramatische. Auch in den Arien ist das Werk bereits ein echt neuneapolitanisches Produkt; es übernimmt von Majo alles, was auf die Sinne wirkt, den Reiz der Melodik und der Instrumentation, ohne sich um die geistige Bedeutung dieser Züge viel zu bekümmern; es ist gemacht und aufdringlich in seinem tragischen Pathos, ausschweifend in der Koloratur[3]), dagegen meist echt im Lieblichen, Tändelnden und Zarten. Aber neben dem Schwelgen im Wohllaut kündigt sich auch schon ein echt Bachscher, merkwürdig schwärmerischer und bisweilen innig verträumter Ton an, einer der wenigen, die in diesen Opern auf die deutsche Abkunft ihres Schöpfers hinweisen. Hier stehen wir bereits hart vor den Toren der Mozartschen Kunst. Schon das Andante der Catone-Sinfonie läßt jenen Ton anklingen:

Str.

---

[1]) Von eigentümlichen Majoschen Orchesterwirkungen seien besonders genannt die auch für Mozart wichtigen liegenden Bratschenstimmen, in der Astrea placata I 1 die Kombination von Streichern, Mandolinen und Flöten, in der Ipermestra III 6 von gedämpften Streichern, Oboen und „vòci umane" (wohl ebenfalls einem oboenähnlichen Instrument, im Baßschlüssel notiert, vgl. C. Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente 1913, S. 418a), in der Arianna II 12 die vier konzertierenden Trompeten u. A.

[2]) Vgl. meinen Jommelli S. 220ff.

[3]) Sehr bezeichnend dafür ist Marzias Arie È follia am Schluß des 1. Akts. Die Koloratur auf squardo hat hier ein glänzendes Gefolge konzertierender Bläser.

und Marzias Arie Non ti minaccio I 2 setzt ihn im Mittelsatz fort:

St.

E di premiarti po-i la - - - scia la cu-ra a me.

Freilich muß sich dergleichen nur zu häufig mit der echt neuneapolitanischen Rhetorik in die Herrschaft teilen, die die wirkliche Leidenschaft durch ein krampfhaftes Gemisch von Skalengängen und ungewöhnlichen Intervallen oder durch allerhand schwächliche Motive vorzutäuschen sucht. Beides hat sich namentlich der junge Mozart nur allzuwillig gemerkt. Aber auch der spätere hat sich dieser Dinge noch öfters erinnert. Wenn z. B. Bach seine Sinfonie zum Catone folgendermaßen beginnt:

so sind wir nicht mehr weit von Mozarts Titusouvertüre entfernt, und ähnlich steht es mit folgender Stelle aus der Arie II 2:

die im ersten Duett der Entführung wiederkehrt; allerdings hat erst Mozart die komische Natur dieses Motivs erkannt, während es in Bachs tragischer Arie nur eine schwächliche Wirkung tut.

Das Quartett III 9 ist das einzige Stück des „Catone", das den Mittelsatz nach modernerer Art zwischen die beiden Teile des Hauptsatzes einfügt. Es ist im Grunde noch eine aria a quattro alten Schlages, d. h. musikalischer, nicht dramatischer Natur. Daran ändert auch die nach dem Vorbild der Älteren, z. B. Jommellis, imitatorisch gehaltene Führung des Mittelsatzes[1]) nichts. Wohl aber weist sie auf eine andere Eigentümlichkeit des Bachschen Stiles hin: die Vorliebe für einen gediegenen Satz.

[1]) Auch dessen Synkopenbegleitung ist bemerkenswert.

Das ist wohl das Einzige, was in diesen Opern den Sohn Sebastians verrät, und Joh. Christian zu seinem Vorteil von dem Durchschnitt der eingesessenen Neuneapolitaner unterscheidet. Schon das zweite der angeführten Beispiele lehrt, daß er sich nicht mit dem einfachen Mitspielen der Gesangsmelodie durch die Instrumente oder mit primitiver harmonischer Begleitung begnügt, sondern sie ihre eigenen Wege gehen läßt und außerdem noch innerhalb des Orchesters nach selbständigerer Führung der Mittelstimmen strebt, wobei er sich namentlich auch das Vorbild der Jommellischen zweiten Violinen[1]) zu Nutze macht. Selbst die wildesten seiner Arienschönen tragen in der Regel ein gut gearbeitetes orchestrales Gewand. Allerdings ist die Grundlage dieser gediegenen Arbeit ebenso oft rein musikalischer, als dramatischer Natur und mehr und mehr tritt auch die Freude an rein sinnlichen Klangwirkungen hinzu.

Der Form nach sind besonders die Anfangsritornelle hervorzuheben und zwar deshalb, weil sie fast regelmäßig zwei gegensätzliche, dazu noch durch Halbschlüsse scharf von einander getrennte Themen aufweisen. Majos Art beginnt hier bereits zur Manier zu erstarren, denn sehr häufig haben wir dabei nicht den Eindruck eines Musikdramatikers, der den Inhalt seiner Arie auf die einfachsten Stimmungsgegensätze bringen will, sondern eines süddeutschen Sinfonikers, dem es um eine Themengruppe mit Haupt- und kontrastierendem Seitenthema zu tun ist. Hier liegt ein Beispiel für die wechselseitige Beeinflussung der Arien- und der instrumentalen Formen vor, die eine nähere Untersuchung wohl verlohnte. Bach hat sicher von den Mannheimern viele Anregungen empfangen, aber der Vorgang Majos zeigt doch, daß er, wenigstens was die Themengegensätze betrifft, schon in Italien dafür wohl vorbereitet war.

Die Sinfonie des „Catone" folgt nach Form und Ausdruck ganz dem alten bekannten Typus, verrät aber doch schon eine ziemliche formale Gewandtheit. Sie sagt nichts Neues, bringt aber, was sie zu sagen hat, geordnet und ohne jede Schluderei vor; namentlich ihr erster Satz ist äußerst klar gegliedert.

Der „Alessandro nell' Indie" fügt diesem Bilde formell nur die beiden moderneren Arienformen, mit verkürztem Dacapo und mit Hineinziehung des zweiten Vierzeilers in den Hauptteil hinzu. Im Ausdruck aber ist der Fortschritt ganz unverkennbar, zumal was die zarten und empfindsamen Partien anbelangt. Stellen wie das Thema der auch Mozart wohl bekannten Arie Non so d'onde viene III 1[2])

[1]) Vgl. meinen Jommelli S. 143, 159 f.

[2]) Der Text ist aus Metastasios Olimpiade übernommen. Die Arie ist für Tenor geschrieben, die Violinen begleiten in Terzen, die Flöten all' ottava.

oder der berückende, fast schon an die Romantiker gemahnende Gedanke des Duettes Se mai turbo I 7

Se mai tur - bo il tuo ri - po - so,

se m'ac - cen - do ad al - tro lu - me.

erklären es ohne Weiteres, daß Bach sehr bald zum ausgesprochenen Liebling der Italiener aufstieg. Allerdings ist daneben auch das teils schwächliche, teils geschwollene Pathos bei heftigen Affekten gesteigert. Eines dieser Motive, das übrigens auch Piccinni besonders geliebt hat (Arie Trafiggerò quel core III 6):

Str.

Traf - fig - ge - rò quel co - re che di per - fi - dia è ni - do

spielt später auch bei Mozart bis in den Figaro hinein eine wichtige Rolle, allerdings wiederum auf das Buffogebiet übertragen.

Auch die selbständige Orchesterbehandlung hat in dieser Oper Fortschritte gemacht. Eine Stelle wie die folgende aus Cleofides Arie Digli ch'io son fedele (II 9)

Str.

Di-gli ch'è il mio te-so - ro, che m'a-mi, ch'io l'a - do-ro.

hält der Melodik wie der Begleitung noch ungefähr die Mitte zwischen Majo und Mozart. Die Scheidung der gegensätzlichen Themen in den Anfangsritornellen tritt noch deutlicher zu Tage als im „Catone" und zwar deshalb, weil Bach nach den Halbschlüssen die zweiten Themen in Anlehnung an das Konzert häufig von Bläsersoli ausführen läßt, vgl. die Arie Se amore a questo petto (I 8). Es sind allerdings noch keine ausgesprochenen Gesangs- sondern figurative Themen, wie z. B. in der Arie Vil trofeo I 3

Ob.

Str.

das mit seiner kurzatmigen Melodik außerdem an die Seitenthemen der Buffosinfonien gemahnt. Hier bahnt sich eine Entwicklung an, die in den folgenden Opern mit Nachdruck fortgesetzt wird und auch bei Mozart tiefe Spuren hinterlassen hat.

Den Höhepunkt in Bachs Opernschaffen stellen die Londoner Opern „Orione" (1763), „Zanaida" (1763), „Adriano in Siria" (1765) und „Carataccο" (1767) dar[1]) mit den beiden Mannheimer Nachzüglern „Temistocle" (1772) und „Lucio Silla" (1774), dazu kommen noch die Pasticci „Berenice" (1765 mit Hasse, Galuppi, Ferrandini, Vento, Rezel und Abel), „L'Olimpiade" (1769 mit Piccinni), „Orfeo" (1769 mit Gluck und Guglielmi) und „Ezio" (mit Guglielmi und Bertoni). Form und Ausdruck sind in diesen Opern zum Teil ganz erheblich verfeinert und bereichert worden, die geistigen Ziele dagegen die alten geblieben, ja sie treten mitunter noch unverhüllter zu Tage als vorher. Von wirklicher Dramatik ist nach wie vor keine Rede und darin unterscheidet sich Bach sehr stark von seinem großen italienischen Zeitgenossen G. Sarti, in dessen Werken sich das dramatische Gewissen immer wieder zum Worte meldet. Trotzdem hat Bach — und zwar nicht allein Mozarts wegen — seine bleibende Stellung in der Operngeschichte, denn seine Werke legen sowohl von seiner Persönlichkeit als von seiner Zeit ein be-

[1]) Die Oper „La Clemenza di Scipione" (1775) war mir des Krieges halber nicht zugänglich. Ob hinter der von Gerber N. L. I 205 erwähnten Oper „Sifari" ein Siface oder Sifare steckt, ist ungewiß. Ebenso bleibt die von Riemann im Opernlexikon (S. 16) erwähnte „Americana", angeblich 1780 für Dresden geschrieben, dunkel, vgl. Schwarz S. 444.

redtes Zeugnis ab. Bach ist nicht bloß im Leben ein Genießer, ein Lebenskünstler gewesen, und zwar im Sinne der damaligen Zeit, die die Zauber der sinnlichen Welt noch mit Geist und Anmut auszukosten verstand. Man kann ihn auch nicht entartet nennen, vielmehr lebt in der handfesten, natürlichen Derbheit, die auch in seinen Opern immer wieder durchbricht, ganz entschieden noch etwas von der gesunden Lebenslust der alten Thüringer Bache fort. Aber auch der Grundzug der galanten Zeit, dem sich die strengeren Dramatiker mehr und mehr zu entziehen suchten, die Unfähigkeit zur tiefen Leidenschaft, die Furcht vor innerer Erschütterung, spiegelt sich in seinen Werken noch einmal mit besonderer Treue wieder. Ihr Pathos geht auf Sinne und Nerven, nicht auf die Seele; auch die Rührung gehört ja im Grunde zu diesen Nervenreizen. So ist ihm die Oper ein verfeinerter Ohrenschmaus, aber für diesen Typus hat er nicht allein sein großes Talent, sondern auch seine bedeutende Persönlichkeit ehrlich eingesetzt. Es ist eine eigentümlich schillernde Welt, die sich da vor uns auftut, gemischt aus schmerzlicher Süßigkeit und fröhlichem Draufgängertum, aus zartem Leichtsinn und holdem Betrug. Sie spielt mit der dramatischen Illusion, ohne sie ernst zu nehmen.

Die formale Gliederung ist gegen früher weit mannigfaltiger geworden. Die Seccopartien sind jetzt zwar ausgeschrieben, aber in ihrem Ausdruck zum mindesten sehr ungleich ausgefallen. Die flüchtigen, innerlich teilnahmslosen Strecken überwiegen. Das Accompagnato nimmt einen immer größeren Raum ein (den Höhepunkt bildet hier der Lucio Silla) und ist auch motivisch weit einheitlicher gestaltet als z. B. in Mozarts Jugendopern. Trotzdem wird man auch hier den Eindruck nicht los, daß es dem Komponisten dabei mehr um wirkungsvolle und für den Sänger dankbare Soloszenen zu tun war, als um das Herausheben bestimmter dramatischer Höhepunkte. Große Mannigfaltigkeit herrscht dagegen im Bau der Arien. Die modernen Formen treten mehr und mehr in den Vordergrund, dazu kommt aber noch eine neue. Sie geht aus von jener anderen, die, statt das Dacapo vollständig zu bringen, es einfach um etwa die Hälfte verkürzt, aber sie verkürzt die Wiederholung nicht, wie jene, sozusagen rein mechanisch, indem sie den Kopfteil der Arie einfach weg läßt, sondern organisch: sie beginnt mit dem Hauptthema, genau wie die alte Hassesche Arie, scheidet dann aber alle Zwischengruppen und dergleichen aus und rückt die Hauptgedanken näher aneinander, so daß das Dacapo eine gedrängte Übersicht des im Anfangsteil breit ausgeführten Gedankenverlaufs darstellt. Das war eine Form, die psychologisch weit besser gerechtfertigt war und auch den Musiker mehr reizen mußte, als das einfache Halbdacapo: auch Mozart hat sich ihrer in seinen Jugendopern in steigendem Maße bedient. Freilich hat sich Bach niemals auf eine dieser Arienformen festgelegt, ja er kommt gelegentlich sogar noch auf die alte Hassesche Form zurück. Als neue Form gesellt sich das Rondo hinzu, wenn auch nicht so häufig wie bei Sarti. Ausgesprochen französisch ist das Vaudeville, das den „Temistocle“ beschließt. Wichtig ist, daß der Ensemble- und Chorgesang eine immer größere Rolle spielen, jener freilich nicht im Sinne Mozarts, der in dieser Hinsicht von Bach gar nichts lernen konnte, sondern im Sinne der älteren mehrstimmigen Arie, auch treten diese Ensembles in größerer Anzahl erst vom „Temistocle“ an auf, werden aber dafür mit rezitativischen und arienhaften Sologesängen an den Aktschlüssen zu größeren Komplexen verbunden, die sich äußerlich wie Finales ausnehmen (Tem. II 11, III 7). Dramatisch sind sie es freilich nicht, da sie meist nur ein lyrisches Ausklingen der Empfindung, aber keinen Höhepunkt der Handlung bringen[1]).

[1]) Im Terzett Lucio Silla II 10 schimmert der dreiteilige Ariengrundriß noch deutlich hindurch.

Das „Finale" des „Temistocle" (III 7) hat z. B. folgende Form (wobei der Metastasiosche Text zum Teil erheblich abgeändert wurde): Accompagnato des Temistocle (Tu della mia fede) mit folgender Cavatine D 2/4 Largo, die motivisch mit dem Rezitativ zusammenhängt — Duett zwischen Neocle und Aspasia D C. Allegro, homophon gehalten — Accompagnato des Serse — Ensemble (No t'arresta) D 2/4 Andante, dann G 3/4 Allegretto auf eine schöne, entschieden von Händel beeinflußte Melodie — Schlußvaudeville[1]). Auch den Chor hat Bach wieder in erhöhtem Maße zugelassen, am wirkungsvollsten im Lucio Silla. Die Trauerszene des ersten Aktes (I 7) ist textlich wie musikalisch ein offenkundiger Absenker der analogen Szene zu Beginn von Glucks „Orfeo": nicht allein die Tonart emoll, sondern auch die zyklische Wiederholung des Chorsatzes, der Wechsel von Soli und Tutti und einzelne motivische Anklänge, wie z. B.

oh del pa - dre om - bra di - let - ta

Baß eine Oktave tiefer.

liefern den Beweis.

Dieser elastische Wechsel von Solo und Chor, sowie der Zusammenschluß größerer Komplexe durch Wiederholung der Hauptchorsätze gehört gleich so manchem andern, wie der Einführung des Rondos und Vaudevilles, auf die Rechnung der Franzosen, deren Oper Bach wohl auf der Durchreise von Italien nach England kennen gelernt hat (vgl. auch Lucio Silla II 7, III 9).

Was den Ausdruck betrifft, so wird man auch jetzt den überwiegenden Teil der heroischen Arien ohne Weiteres preisgeben müssen. Krampfhafte Gespreiztheit muß hier die wirkliche Leidenschaft ersetzen, wenn Bach es nicht überhaupt vorzieht, einfach glänzende Virtuosenstücke für die Sänger daraus zu machen. Kein Wunder daß die Koloratur gerade hier ein besonders ausschweifendes Gepräge annimmt; sehr häufig ist daran nicht bloß die Gesangsstimme, sondern auch ein konzertierendes Instrument beteiligt, so daß der Eindruck des Konzertierens zweier Instrumente entsteht. Denn auch die Koloratur der Singstimme ist, wie in der neapolitanischen Zeit überhaupt, durchaus nicht immer rein gesanglich, sondern häufig stark instrumental gefärbt. Auch sonst vergreift sich Bach gelegentlich recht kräftig im Ton und wird selbst bei Empfindungen, die sonst seiner Natur besser liegen, leirig, wie z. B. in der Tenorarie Già m'abbandona la mia costanza des „Caratacco" mit der Hauptmelodie:

Baß eine Oktave tiefer.

[1]) Die Hauptmelodie gehört abermals jenem auch von Gluck und Mozart bevorzugten Lieblingstypus der damaligen Zeit an:

Per sua glo - ria il ciel in - vi - ta si gran rè con - ser - va o - gnor;

Baß d fis d a cis e a d e fis g d g a a d

Aber diesen blutleeren Gebilden steht eine stattliche Reihe anderer gegenüber, die Bach, als Melodiker wenigstens, auf einer nur von wenigen Zeitgenossen erreichten Höhe zeigen; als Harmoniker und Rhythmiker kommt er freilich sehr im Gegensatz zu den Älteren, namentlich Jommelli, nicht über den recht eng bemessenen Rahmen der Neuneapolitaner hinaus. Besonders seine Harmonik ist so primitiv, daß niemand in ihm auch nur entfernt den Sohn Sebastians vermuten würde. Ich gebe im folgenden einige Beispiele im Auszug, die von Bachs Melodik einigermaßen einen Begriff geben und darlegen sollen, wie tief ihm Mozart in dieser Hinsicht bis in seine spätesten Jahre hinein verpflichtet war:

a)[1] Andantino.

b) c) da pa-ce al tuo do-lo-re l'af - fan-no del mio co-re

d) Largo.

e) Andante. p Chi mai d'i-ni-qua stel-la pro-vò te-nor si

[1] Die Beispiele stammen: a) und b) aus der Arie Son sventurato (Adriano III 8), c) aus der Arie des Caratacco: Sposa raffrena il pianto, d) aus der Orione-Arie: Di quest' alma desolata, e) und f) aus Tem. I 6 und 10, g) und h) aus Lucio Silla I 8 und III 5.

a 2

f p f p f

ri - o, chi mai pro - vò te-nor, te-nor si ri - o

Fag.

f) Vl. Allegro.

Fag.

tr

Br.

B.

g) Str. Allegro.

or che al mio fian - co ca - ro tu se - i

h) Andantino.

p f

Es sind fast durchweg schön geschwungene, breit ausladende Melodien von gefühlvollem Adagiocharakter und, was besonders charakteristisch ist, untermischt mit kleinen chromatischen Durchgängen, Wechselnoten und Vorhalten, die dem Ganzen eine weiche, elegische Färbung verleihen, ohne jedoch, wie dies bei Mozart so häufig der Fall ist, bis ins Herbe und Pessimistische hinüberzuspielen. Rossanes Arie Or a'danni d'un ingrato (Tem. II 5) gibt ein gutes Beispiel dafür:

Ob.

Str.

Bach hat hier auf italienischer Grundlage einen besonderen Typus in London herausgebildet, der sich bereits in „Catone“ und „Alessandro“ ankündigt und dann bis in Mozarts reifste Zeit hinein verfolgen läßt. Es sind langsame, meist mit Largo bezeichnete und in Esdur[1]) stehende Sätze mit breit hinströmender, oft in berückenden Wohllaut getauchter Melodik zum Ausdruck dunklen, schwärmerischen Sehnens oder auch verhaltenen Bangens, Träumereien voll süßer Wehmut mit einem entschieden deutschen Grundton, den weder Majo noch Piccinni, sonst Bachs nächste Geistesverwandte, aufzuweisen haben. Händelsche Eindrücke mögen zu Grunde liegen, nur ist bei Bach alles ins Weiche, Zarte, Galante umgebildet. Seine höchste Verklärung hat dieser Typus dann bei Mozart in Stücken wie Ilias Arie Se il padre perdei (Idom. II 2) und in der Kavatine der Gräfin gefunden. Von Bach selbst möge nur folgende Stelle aus der Arie Se mi caro è l'idol mio aus dem „Orione“ angeführt werden:

Largo.

p

[1]) Esdur ist bei den älteren Neapolitanern die Tonart des dunklen feierlichen Pathos, namentlich bei Anrufungen von Gottheiten und bei Ombraszenen, vgl. Jommelli S. 179.

Aber auch die Themengegensätze sind jetzt voll ausgebildet und zwar sowohl in den Arienritornellen als in den Sinfonien; vor allem tragen die Seitenthemen jetzt wirklichen Gesangscharakter. Die Arie Se spiego le prime vele in der „Zanaida" liefert ein gutes Beispiel dafür:

Die Ausdehnung dieser Ritornelle hat gleichfalls bedeutend zugenommen; manche davon gleichen den Anfangstutti von Bachs Konzerten aufs Haar, namentlich da, wo konzertierende Instrumente mitwirken. Kommt es doch gelegentlich vor, daß ein solches Instrument schon im Ritornell eine eigene freie Kadenz über der bekannten Quartsextakkordfermate erhält, wie z. B. das Fagott in der Arie Eccoti in altra sorte (Tem. I 10). Auch diesem Brauche hat sich der junge Mozart mitunter angeschlossen.

Damit stehen wir vor einer weiteren, besonders starken Seite dieser Opern, der Instrumentation. Nicht allein die selbständige, oft imitatorische Führung der beiden Geigen und die bedeutsame malerische Verwendung der zweiten, wozu übrigens jetzt auch noch die Bratsche tritt[1]), kehren in verfeinertem Grade wieder, sondern es spielen vor allem die konzertierenden Bläser eine bedeutend gewichtigere Rolle. An und für sich ist dergleichen bei den Neapolitanern nichts Besonderes; neu ist nur, daß Bach diese Wirkungen weit häufiger und meist ganz fühlbar dem äußeren Klange und der glänzenden Virtuosität zuliebe anbringt. Das ist ganz neuneapolitanisch und Bach bringt sich durch allzuhäufigen Gebrauch dieser Mittel oft selbst um die Wirkung. Es wimmelt von Arien mit konzertierenden Flöten, Oboen, Fagotten, auch mit Instrumentengruppen, wie Bläsertrios, Oboen und Bratschen usw.[2]). Neu aber ist, schon vom „Orione" ab, das Hinzutreten der Klarinetten[3]), die Mozart also nicht erst in Mannheim kennen gelernt hat, wie früher angenommen wurde. Woher

---

[1]) Die Bachschen Stücke des Orfeo geben dafür einige gute Beispiele.

[2]) Im Lucio Silla III 8 z. B. (Arie Se al generoso ardire) steht dem Streichkörper ein äußerst virtuos geführtes Bläsertrio (Oboe, Horn und Fagott) gegenüber, das allein beginnt und durchweg seine eigenen Themen hat; nur im Mittelsatz schweigt es.

[3]) In der Arie der Zanaida Se spiego le prime vele (s. o.) erscheinen sie zusammen mit Taille, Oboe und Horn.

Bach die Anregung kam, ist nicht ganz sicher, höchstwahrscheinlich aus Frankreich, wo die Klarinetten seit 1755 eine große Rolle spielten[1]). Allerdings werden sie zehn Jahre vorher auch in der Londoner Oper, wenn auch als Ausnahmen, erwähnt[2]). Bach kennt zwei Arten dieses Instrumentes, die gewöhnliche Klarinette und die Klarinette d'amore[3]), die, soweit ich sehe, erst vom „Temistocle" ab auftritt und stets in Fdur notiert ist, gleich die Sinfonie dieser Oper bringt in ihrem Mittelsatz ein ganzes Trio von zwei Clarinetti d'amore im Violin- und einem im Baßschlüssel notiert. Der Charakter des Außergewöhnlichen, der der Klarinette in ihren ersten Zeiten z. B. auch in der Buffooper anhaftet, wirkt bei Bach noch deutlich nach. Es sind meist Stimmungsbilder von ganz besonderem Gepräge, in denen sie auftritt, wie z. B. die Ombraszene des Lucio Silla I 4, daneben taucht sie freilich auch schon als das Instrument der schwellenden sinnlichen Sehnsucht auf und erscheint endlich im Tutti rascher Sätze im Verein mit den übrigen Bläsern. Im allgemeinen weist die Orchestration der beiden letzten Opern deutlich darauf hin, daß sie für Mannheim bestimmt sind: sie ist weit individueller und moderner als in den früheren Opern und auch die bekannten großen Crescendowirkungen fehlen nicht. Was besonders den „Lucio Silla" anbelangt, so ist ein Vergleich mit Mozarts gleichnamiger Jugendoper aus dem Jahre 1772 sehr lehrreich, und zwar schon deshalb, weil manche Stücke, vor allem das Liebesduett des 1. Aktes, in ihrer Gliederung einander ganz auffallend verwandt sind, so daß man an eine Beeinflussung des Meisters durch den Schüler glauben möchte. Im allgemeinen geht freilich Jeder seinen eigenen Weg. Was Stileinheitlichkeit anbelangt, ist Bachs Oper der Mozartschen entschieden überlegen. Bach beherrscht als reifer Meister Formen- und Ausdruckswelt der Neuneapolitaner mit einer Sicherheit, von der Mozart damals noch weit entfernt war. Trotzdem aber, und trotz aller Entgleisungen und Übertreibungen im Einzelnen, übt der Mozartsche Silla auch heute noch einen stärkeren persönlichen Reiz aus. Er steht auf der Grenzscheide von Mozarts Knaben- und Jünglingsjahren: zum ersten Male regt sich in dieser kritischen Zeit in dem werdenden Manne, noch halb unbewußt, das Empfinden für große tragische Leidenschaft, deren Ausdruck der Knabe noch im „Mitridate", häufig ungeschickt genug, seinen Vorbildern nachgeplappert hatte. Es äußert sich bei ihm echt jünglingshaft teils in der Neigung zu spukhafter Phantastik, wie in der mit außerordentlicher Kühnheit gestalteten Gräberszene im 1. Akt, teils in einer zwar unklaren, aber um so heißeren Schwärmerei. Ihre Träger sind besonders die Arien der Giunia (4. 22); man fühlt es ihnen deutlich an, wie stark diese Heroinengestalt trotz all ihrer Verstiegenheit die Phantasie des Jünglings entzündet hat. In echter Sekundanerbegeisterung faßt er sie als ein herbes, hoheitsvolles Bild ohne Gnade auf, als Märtyrerin ihrer hohen Liebe und treibt ihr seelisches Leiden, wo er nur immer kann, auf die Spitze. Das ist bereits nicht mehr der alte metastasianische Geist, für den die Liebe trotz allem Aufwand an äußerem Pathos doch stets eine gesellschaftliche Erscheinung bleibt; es ist zwar die unvergorene Dramatik eines jungen Brausekopfs, aber sie ist doch erlebt, nicht erdacht. Man kann es wohl begreifen, daß derartige Ausbrüche von Sturm und Drang, neben denen übrigens immer wieder Stellen von herkömmlicher italienischer Prägung stehen, das damalige Publikum mehr verwirrten als entzückten; tatsächlich hat dieser Silla von allen Mozartschen Jugendopern den geringsten äußeren Erfolg gehabt.

---

[1]) Vgl. G. Cucuel, La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIIIe siècle. Zeitschrift der IMG XII S. 280ff.

[2]) Pohl, Mozart in London S. 72.

[3]) Vgl. C. Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente 1913, S. 241b.

Wie viel Mozart, und zwar auch noch der reife, diesem jüngsten Sohne Sebastians verdankt, wird aus dem Vorstehenden wohl klar geworden sein. In ihm erblickte er die reinste Verkörperung der ritterlichen, schwungvollen, daseinsfreudigen Seite seines eigenen Wesens, wie in Joh. Schobert jene andere, weltflüchtige, die dazu neigt, in die Nachtseiten des Lebens, in unvermutete seelische Abgründe hinabzutauchen. Nur darf bei allen derartigen Einflüssen, so wichtig sie sind, nie vergessen werden, daß das Wesen des Genies durch deren Addition allein niemals errechnet werden kann. Das ist gerade bei einem Meister wie Mozart besonders zu betonen, der ja von allen für künstlerische Eindrücke der Empfänglichste war; er hat sich diese Gabe frischer Empfindung bis an sein Ende bewahrt. Wie der junge Goethe nahm er unaufhörlich neue Eindrücke in sich auf, auch solche, die er später als seinem Wesen fremd wieder abstoßen mußte, und in engster Wechselwirkung mit dieser ungemeinen Empfänglichkeit stand sein Nachahmungstrieb. Aber auch dieser hatte seine Grenzen, gemäß der alten Erfahrung, daß man nichts nachahmt, wozu man nicht die Anlage schon in sich selbst trägt. Auch für das Verständnis Mozarts sind die Vorbilder, die er bei Seite ließ, nicht minder wichtig als die, denen er sich mit voller Seele hingab: man denke nur an sein Verhältnis zum größten seiner Zeitgenossen, Gluck. Die Meister aber, die wirklich bleibenden Einfluß auf ihn gewannen, wie Bach und Schobert, sind weniger durch das, was sie ihm gaben, wichtig für ihn geworden, als durch das, was sie in ihm bekräftigten. Seine Natur verlangte nach einer solchen Besiegelung ihres Fühlens und Denkens, um nicht immer neuen Möglichkeiten preisgegeben zu sein und über ihre eigenen Bedürfnisse ins Klare zu kommen. Auch was Bach ihm zu geben vermochte, war bereits in seinem eigenen Wesen beschlossen; aber daß er diese Seite in Bachs Kunst mit besonderer Klarheit ausgesprochen fand, das zog ihn unwiderstehlich zu diesem Meister hin. Er wurde sein Schüler, nicht weil er Neues von ihm lernen wollte, sondern weil er in ihm ein Stück von sich selbst erblickte.

Hektor Berlioz zum 50. Todestage

Von

Hans Scholz, München

Berlioz gehört der Geschichte an. Sie sieht in ihm den ersten und größten Sinfoniker romanischen Geblüts, den eigentlichen Schöpfer des modernen Orchesters mit seiner Gegenüberstellung kompakter einheitlicher Gruppen und feinster solistischer Klangmischungen. Von seinen koloristischen Errungenschaften, wie von seinen poetisch-musikalischen Anregungen zehrt noch die Gegenwart; sie haben ihren Niederschlag gefunden in den programmsinfonischen Dichtungen von Liszt bis Richard Strauß und im Musikdrama Wagners und seiner Epigonen.

Aber wie verhält es sich mit den konkreten Schöpfungen seines Geistes, losgelöst von ihrer historischen Bedeutung? — Was ist uns heute Berlioz? — Eine so gerichtete Rundfrage an Berufene und Laien würde Meinungen hervorrufen, so zwiespältig, als handle es sich um den noch strittigen Wert eines Zeitgenossen. Denn, kein Zweifel: von allen Meistern der Vergangenheit wird keiner so verschieden beurteilt, ist keiner in dem Maße, wie er, „Geschmackssache“. Dabei ist dem großen

Publikum von den Werken seiner reifsten und reichsten Schaffensperiode in seiner Gesamtheit höchstens der Faust bekannt, der mit dem jüngeren Requiem etwa die gleiche Aufführungsziffer teilt; dagegen kommen als ständige Gäste auf unserm Repertoire nur die Phantastische und Harold, drei bis vier Ouvertüren und einige instrumentale Bruchstücke aus den großen Chorwerken in Betracht.

So lebt denn Berlioz im Bewußtsein der Meisten als ein exzentrischer Romantiker à la Hoffmann, der in Schilderungen schwelgt, wie sie das Jüngste Gericht, karnevalistische Szenen, Hexen-, Teufel- und Räuberorgien darbieten, und dem nebenbei auch einmal eine Naturstimmung oder ein Elfenreigen gelingt. Von den großen ruhigen Linien des klassischen Berlioz, der von Hause aus mit dem ungestüm phantastischen Neuerer eng verschwistert ist und in seinen letzten Werken immer reiner und ergreifender zum Durchbruch kommt, weiß die Allgemeinheit wenig oder nichts. So wenig, wie von dem abenteuerlichen Gang seines kampfreichen Heldenlebens, obwohl er es uns in einem köstlichen Roman von zwingender innerer Wahrheit, seinen Memoiren, bildhaft überliefert hat[1]. — So wollen wir denn im folgenden sein Werk und Leben, wie sie sich wechselweise durchdringen, einer kurzen Betrachtung unterwerfen.

Denken wir uns die Orte Vienne und Grenoble durch eine gerade Linie verbunden, so liegt etwa in deren Mitte, am Abhang einer Hügelkette, das zum Departement Isère gehörige altertümliche Städtchen la Côte Saint-André, der Geburtsort Hektor Berlioz. Es beherrscht eine reiche, fruchtbare Ebene, in deren „träumerisch-majestätische Stille", über den Kranz der südlich und östlich abschließenden Berge hinweg, die eisige Pracht der Hochalpen ferne hineinragt. Schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts siedelte sich die aus Savoyen stammende Familie Berlioz hier an, deren Glieder das Gerberhandwerk von Vater zu Sohn sehr zahlreich betrieben und einen großen Wohlstand begründeten. Der Großvater unseres Meisters war Anwalt im Gerichtsbezirk des Dauphiné; sein Sohn Louis, Berlioz Vater, ergriff den Beruf eines Arztes und verheiratete sich mit Marie Antoinette Josephine Marmion. Ihnen wurde als erstes Kind Hektor Berlioz am 11. Dezember 1803 geboren. Unter seinen fünf Geschwistern, von denen zwei, ein Bruder und eine Schwester, schon im Kindesalter starben, während ein anderer Bruder, Prosper, erst im Jahre 1820 zur Welt kam, ist namentlich die jüngere der beiden überlebenden Schwestern, Adele, zu erwähnen, die sich besonders innig an Hektor anschloß und eine „unvergleichliche Nachsicht" mit seinen Launen zeigte. Die ältere, Nancy, ein stolzes, sprödes Mädchen von lebhaftem, scharfen Geist, war gänzlich unmusikalisch und stand ihm minder nahe.

Der Doktor Berlioz wird als sehr tüchtig in seiner Kunst und als höchst gewissenhaft in deren Ausübung geschildert. Von größter Redlichkeit und voll Pflichteifer, war er sein Leben lang Freund und Beschützer der Armen, denen er Teile seines Grundbesitzes zu niedrigem Preise verpachtete, die von ihnen beackert und mit Häusern bebaut wurden. Er hinterließ das Andenken eines Wohltäters, und nach seinem Tod im Jahre 1848 folgte die ganze Bevölkerung seinem Leichenzuge. — Die Mutter, eine schöne, vornehme Frau von hohem Wuchs, und trotz einem Leberleiden frisch und gesund von Aussehen, war nach der Beschreibung ihres Sohnes das Gegenteil ihres vorurteilslosen, freigeistigen Gatten: befangen in den kleinlichen Anschauungen der Provinz, orthodox und unduldsam bis zum Fanatismus, galten ihr Künstler jeder Art für fahrendes Volk und unwert der himmlischen Gnade. Sie in erster Linie

[1] Hektor Berlioz, Lebenserinnerungen. Bei Oskar Beck, München 1914.

widersetzte sich denn auch nach Kräften Hektors Musikerlaufbahn. Man wird nicht fehlgehen, das äußerst reizbare Wesen, den Eigensinn und gewisse Schroffheiten im Charakter ihres Sohnes — soweit sie nicht Rassenmerkmale des Dauphinesen überhaupt sind — als mütterliches Erbteil anzusprechen, während die große Unbestechlichkeit in allen Fragen der Kunst, die Vorurteilslosigkeit auf politischem, sozialen, religiösen Gebiete, die Züge von Güte uud Erkenntlichkeit, auf die Art des Vaters deuten.

Louis Berlioz, ein Vater im edelsten Sinne, nahm die Erziehung seines Sohnes, nachdem dieser die Anfangsgründe des Lateinischen in einem kleinen Seminar der Stadt erlernt hatte, bald ausschließlich selbst in die Hand und gab ihm eine tüchtige, vielseitige Bildung zu eigen.

Der romantische Hang Hektors zum Abenteuerlichen erhält hierbei seine erste Nahrung durch die geographischen Studien, denen er sich mit Leidenschaft hingibt und die seine Phantasie mächtig anregen. Besonders haben es ihm die Meerengen und Inselarchipele der andern Halbkugel angetan, und, an der Hand von Weltkarten und Reisebeschreibungen aus der väterlichen Bibliothek, versetzt er sich, ein geistiger Robinson, nach jenen entlegenen Gestaden. Dieses Interesse für alles Exotische ist ihm stets treu geblieben, und er versäumt späterhin keine Gelegenheit, Weltreisende, wo er sie antrifft, nach ihren Erlebnissen auszufragen. Seine „Ozeanphantasien" kommen ihm sogar bei seiner Tätigkeit als Musikkritiker zuhilfe, und, um sich der Verlegenheit zu entziehen, über Nichtiges Nichtigkeiten sagen zu müssen, geschieht es wohl, daß er den Leser aus der komischen Oper flugs nach irgendeiner fernen Insel unter Mohren, Affen und Papageien entführt.

Später gewinnt die Poesie die Oberhand über seine Seemannsträume, und namentlich Virgil weiß den Weg zum Herzen des Kindes zu finden, dessen Einbildungskraft sich an den Heldenschicksalen der Aeneïde bis zu Tränen berauscht. Diese Liebe zu dem römischen Poeten wird für Berlioz zu einer der beherrschenden Mächte seines Lebens; ganze Gesänge des Heldenliedes weiß er auswendig, alle seine Schriften sind mit Zitaten daraus durchsetzt und seine letzte große Schöpfung ist der Verherrlichung Virgils geweiht.

Es ist kein Zufall und sehr bezeichnend, daß gerade dieser bombastische Dichter als erster ein Gemüt begeistern mußte, das mit Vorliebe auf den Ausdruck des Kolossalen, Überwältigenden in der Musik gerichtet war.

Wohl niemals hat ein werdender Musiker seine ersten Wurzeln auf steinigerem Boden treiben müssen, als Berlioz. Das kleine Krähwinkel, in dem er aufwuchs, bot nach keiner Richtung die geringsten Anregungen. Wiederum war es der Vater, der seine ersten musikalischen Schritte leitete, indem er ihn für den Anfang im Flageolett- und Flötenspiel unterwies und ihn die Noten lesen lehrte. Zwei nacheinander von auswärts berufene Musiklehrer sorgten für den weiteren Unterricht auf Flöte und Gitarre, und beide Instrumente, denen sich noch die kleine Trommel gesellte, lernte Hektor bis zur Virtuosität beherrschen. Außerdem sang er mit seiner hübschen Sopranstimme bald unerschrocken vom Blatt. Das Klavierspiel mochte ihn der Vater nicht lernen lassen, da er ihn für die Medizin bestimmt hatte und seiner Begeisterung für die Musik nicht allzuviel Vorschub leisten wollte.

In seiner theoretischen Ausbildung, soweit sie über das Elementare hinausging, war Hektor lediglich auf das Selbststudium angewiesen. Ganze Nächte grübelte er über den dunklen Theorien einer alten Rameauschen Harmonielehre, ohne ihnen doch einen Sinn abgewinnen zu können.

Den ersten lebhaften musikalischen Eindruck, verklärt von der Poesie religiöser

Mystik, hatte er bei seiner ersten Kommunion im Ursulinenkloster empfangen, wo während der heiligen Handlung Mädchenstimmen eine volksliedhafte Hymne auf das Abendmahl intonierten. Rechnet man zu diesem Erlebnis die Kunstübungen eines Streichquartetts von Dilettanten, die sich ausschließlich der Pleyelschen Muse verschrieben hatten, und das Studium einer Sammlung von italienischen Opernmelodien, so ist hiermit alles genannt, was la Côte Saint-André dem angehenden Kunstjünger an musikalischer Nahrung bieten konnte.

Für das, was ihm die heimatliche Kunst versagte, fand Hektor Ersatz in der landschaftlichen Schönheit zumal der weiteren Umgebung, deren Zauber das Herz des Kindes für alle Zeiten gefangen nahm, zugleich mit einer früh erwachenden ersten Liebe, die sich unauflöslich darein verwob. Immer wieder in den späteren Jahren fühlt sich Berlioz hingezogen zu jenem „ungeheuren Obstgarten, durch den die Isère sich windet", umgeben von den Erhabenheiten der Alpenwelt; zu den Hängen des Tals von Gresivaudan, wo sein Großvater wohnte — und Estelle, die „Stella montis", die Baumnymphe von Meylan. Im vollen Glanze der ersten Jugend, bewundert und umworben, lächelte sie auf die Eifersuchtsqualen des Zwölfjährigen herab, der zum ersten Male und zugleich „die große Liebe und die große Natur erlebte". Diese Liebe sollte noch ihre letzten Strahlen verklärend in die Einsamkeit des alternden Meisters werfen.

So erwacht unter den dreifachen Gewalten der Poesie, der Liebe und der Natur in dem frühreifen Knaben der Schöpfungswille. Aber ganz ohne Anleitung, wie er ist, müht er sich vergeblich an fruchtlosen Experimenten. Eine Harmonielehre von Catel und gespannte Aufmerksamkeit auf die sonntäglichen Vorführungen des erwähnten Dilettantenquartetts verschaffen ihm endlich — „gewissermaßen plötzlich" — einen notdürftigen Einblick in das Geheimnis der Akkordverbindung. Sofort verfaßt er eine Art Potpourri über italienische Themen in sechs Teilen, die er in kindlichem Selbstgefühl nacheinander — freilich vergebens — Pariser Verlegern anbietet. Die Komposition eines Quintetts für Flöte, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, bei dessen Ausführung er, zusammen mit den andern Liebhabern, mitwirkt, gibt ihm Gelegenheit, sich selbst zu hören, und, ermutigt durch diesen ersten Erfolg, erfindet er bald ein zweites Quintett, das aber, weil anspruchsvoller als das erste, kaum kenntlich zu Gehör kommt. Eine Sammlung Romanzen mit Gitarrebegleitung, gefolgt von einer weiteren Serie Romanzen nach Florians Estella, beschließt die Reihe dieser ersten Versuche.

Bedenkt man, daß ein Thema aus jenem ersten Quintett sich später in der Ouvertüre zu den Vehmrichtern als verwendungsfähig erwies, und besonders, daß die schöne Einleitung der phantastischen Sinfonie, die bereits eine ausgesprochen berliozische Physiognomie trägt, nichts anderes ist, als eine unverändert wiedergegebene Romanze aus Estella, so wird man der Eigenwüchsigkeit des jugendlichen Komponisten einige Achtung zollen müssen.

„Die Kompositionsversuche meiner Jünglingszeit", erzählt Berlioz, „trugen den Stempel tiefer Melancholie. Fast alle meine Melodien bewegten sich in Moll. Ich fühlte den Fehler, konnte ihn aber nicht vermeiden." Ein charakteristischer Zug des berliozischen Adagios gibt sich hier frühzeitig zu erkennen: der Ausdruck der Hoffnungslosigkeit, die Windstille der Seele; das Merkmal so vieler langsamen Stücke der späteren Zeit, die, wie etwa die Gesänge der „Sommernächte", fast krankhaft melancholischen Charakter tragen.

Diese ganz ungewöhnlich starke, sogleich den eigenen Ausdruck findende Originalität erklärt sich zum Teil aus dem fast gänzlichen Fehlen fremder Einflüsse und dem auto-

didaktischen Lehrgang des Halbwüchsigen. Hierin liegt aber auch unzweifelhaft die Gefahr der Verirrung miteingeschlossen. Und vielleicht sind manche Seltsamkeiten, die dem berliozischen Stil eigen sind, auf frühe unfreiwillige Verbildungen zurückzuführen, die sich später, in Ermanglung systematischer Studien, untilgbar mögen festgesetzt haben. Hierzu kommt, daß Berlioz, des Klavierspiels unkundig, nicht in der Lage war, was er geschrieben, selbst zu kontrollieren: einesteils ein unleugbar großer Vorteil für die Selbständigkeit des Einfalls und die Beherrschung des Orchesters, dessen Sprache er um so reiner erlernte, je weniger er durch klavieristische Manieren in der Freiheit des instrumentalen Denkens behindert war; andrerseits schleichen sich so, bei noch nicht gefestigtem innern Ohr, leicht harmonische Anomalien: falsche Verdopplungen und dergleichen ein, die auf Täuschung des Gehörs beruhen. Wieweit das auf Berlioz zutrifft, ist schwer zu entscheiden; vielleicht war sein harmonisches Empfinden in manchen Punkten abnorm von Hause aus, so daß er selbst fremde, normal gesetzte Musik auf seine Weise hörte: So gibt er einmal eine simple Kadenz, einen improvisierten musikalischen Toast, folgendermaßen wieder, wie er gewiß niemals gesungen wurde:

Soprani
Tenor
Bass

Der übergroße Abstand der Mittelstimmen und die den Quartsextakkord vermeidende Baßführung, zusammen mit der Dreitaktigkeit — klingt das nicht ganz nach Berlioz?

Den Beweis dafür, daß der beste Teil dessen, was ihn später Erfahrung und Übung lehrten, schon a priori in seiner Begabung bereit lag, bildet die begeisterte Erregtheit, die ihn beim ersten Anblick eines Notenblatts mit 24 Linien erfaßt. Da träumt er, der noch nie eine Partitur gehört oder gesehen, von der Fülle instrumentaler und vokaler Kombinationen, von den Wundern des Orchesters, das sich mit Hilfe dieser Linien müsse zustande bringen lassen! Auf diesem Gebiet sollte er denn auch, mehr als auf jedem andern, sein eigener Lehrmeister werden.

Die Lektüre der Lebensbeschreibungen Glucks und Haydns versetzen ihn um diese Zeit in große Aufregung und bestimmen ihn, sich ganz der Musik zu widmen; ein Plan, der, wie erwähnt, die Mißbilligung der Eltern erfuhr. Der Überredungskunst des Vaters gelingt es endlich, den Widerstrebenden in die Anfangsgründe der Medizin einzuführen. Er lernt, wohl oder übel, die Elemente der Anatomie und verläßt, neunzehnjährig, die Vaterstadt, um sich in Paris dem Studium der Medizin zu widmen.

Zeitgenössische Berichte und Porträts geben ein ungefähres Bild vom Aussehen und Wesen des jungen Studenten. Ein ungeheures bewegliches Schirmdach rotlockigen Haares beschattete die ausdrucksvolle Stirn über einem markierten „Raubvogelgesicht“ mit Adlernase, vorspringendem Kinn und tief liegenden, durchdringenden blauen Augen. Seine Redeweise war bald barsch und auffahrend, bald apathisch und wie ermüdet; der Ton seines Gesprächs gebildet und taktvoll. Er liebte es, die Unterhaltung mit Ironie und gelegentlich mit beißendem Sarkasmus zu würzen. Alles Schöne in Musik, Poesie und Natur konnte seinen empfänglichen Geist bis zur Trunkenheit entflammen.

Seine wohlgebaute Gestalt war von mittlerem Wuchs, wirkte aber durch Hagerkeit und männlichen Charakter viel größer. Von bedeutender Körperkraft und Gewandtheit, die sich gern in gewagten Klettereien erprobte, besaß er eine gute, widerstandsfähige Konstitution, abgesehen von einer leidigen Neigung zu Halsweh und den Reaktionen seines ewig überreizten Nervensystems.

Besonders verfolgt ihn die psychische Krankheit des Jahrhunderts, die ennui, der Spleen, bei ihm auftretend als Gegenwirkung einer anfangs heftig gesteigerten Daseinsfreude; er möchte leben, inbrünstig, tausendfältig, das All umfassen, sich ausbreitend alle Räume durchfliegen — aber die Erde hält ihn fest, und die grausame, unhaltbare Flucht der Zeit stößt ihn zurück in ein ertötendes Gefühl der Leere und trostloser Verlassenheit. In solchen Zuständen der Depression ist er unfähig zu jedem Tun — aber auch zu guter Stunde kann es geschehen, daß er seine Zeit auf lange hinaus kindisch verträumt und vertändelt, bis er, zur Tätigkeit wiedererwacht, das Versäumte mit doppelter Energie nachholt.

Eigenbrötlerisch und subjektiv bis zur Monomanie, bewahrt er sich dennoch im allgemeinen den gerechten Blick edler Unparteilichkeit; nur in seinem künstlerischen Urteil erscheint er oft befangen und stößt lebhaft ab, was ihm nicht unbedingt gemäß, wie seine ablehnende Haltung sowohl den neueren italienischen Meistern, wie Mozart und Haydn, Bach und Händel gegenüber beweist.

Sein Naturell bewegt sich in Extremen. Wie er mit rührender Dankbarkeit empfangener Wohltaten lebenslänglich gedenkt und sich gewissen Personen gegenüber gutmütig bis zur Schwachheit zeigt, so rächt er erfahrene Unbilden mit unerbittlichem, dauernden Haß. Auch sein Liebesleben pendelt zwischen zwei streng geschiedenen Polen: einer im höchsten Grade reinen Idealität und heftiger Sinnlichkeit, die er aber — anders als Wagner — weit aus der Sphäre seiner Kunst verbannt.

Redlich im innersten Kern seines Wesens, ist er auch in allen Äußerungen seiner Kunst von größter Aufrichtigkeit und hohem sittlichen Ernst. — Von mancher Seite ist er der Affektation bezichtigt worden. Mit Unrecht. Sein oft bizarres Gebaren fließt aus einem nervösen, allzu erregbaren Temperament; aber im Leben, wie in der Kunst, ist seine Verrücktheit echt und ehrlich und durchaus ernst zu nehmen. Eine gewisse Theatralik und die „Lust zum Fabulieren" ist wohl auf Rechnung seiner romanischen Abstammung zu setzen.

Die Phantasie ist ihm Leitstern und Irrlicht zugleich; von ihr geführt, stets auf der Suche nach romantischen Sensationen, durchwandelt er im wachen Traum die Szenerien seines Lebens — vielleicht schon mit dem unterbewußten Vorsatz, es einst erzählend darzustellen — Akteur und Zuschauer in einer Person. —

Wir kehren zu dem Jüngling zurück, der, Musik im Herzen, den Kopf voll guter Vorsätze, soeben den Boden der Weltstadt betritt, zunächst mit einiger Schüchternheit, der Folge seiner isolierten provinzialen Erziehung.

Mit seinem Lehrer in der Anatomie, Professor Amussat, einem genialen Menschen, verbindet ihn aufrichtige Sympathie, die zu dauerndem freundschaftlichen Umgang führt. Er hört ferner Vorlesungen über Literatur, Chemie und Physik. Gleichnisse aus dem Gebiet der Physik finden sich öfter in seinen Schriften und bezeugen sein Interesse für diese Wissenschaft.

Aber dennoch hatte der folgsame Sohn mehr versprochen, als er halten konnte. Nachdem er einmal den Fuß in die Oper gesetzt, wo ihn unter anderem Salieris Danaiden aufs höchste begeistern, zieht ihn die Musik, je länger, je mehr, in ihre Kreise.

Neben Piccini, Rousseau, Méhul, Kreutzer, Herold, Boïeldieu, Auber usw. beherrscht in erster Linie Gluck, dessen Stil sich über Spontini fortentwickelt, und die

ihm entgegengesetzte, damals aufblühende Schule Rossinis das Repertoire der Oper. Als dann Weber den Plan betritt, setzt sich aus der Mischung französischer, italienischer und deutscher Stilelemente die große Oper Meyerbeers zusammen.

Die dramatische Musik, seit 1807 durch napoleonischen Befehl auf zwei Theater beschränkt, begann sich gerade ihrer Fesseln zu entledigen. Außer dem italienischen Theater erlangten mehrere Schauspielbühnen die Erlaubnis, Musik aufzuführen: das Gymnase, das Odeon, und — von 1827 an — ein der niedern Muse dienendes Vorstadttheater, die Nouveautés.

Die Konzertmusik stand in demütigender Abhängigkeit von der Oper. Für jedes Konzert, das berühmte Virtuosen wie Baillot, Liszt, Herz usw. gaben, bedurfte es besonderer Ermächtigung. Die öffentlichen Aufführungen des Konservatoriums, welche bereits die beiden ersten Sinfonien Beethovens in ihr Programm aufgenommen hatten, waren seit 1815 aufgehoben. Neben der geistlichen Musikschule von Choron pflegte nur noch die Oper — gleichfalls geistliche — Konzerte, in denen eine geringe Anzahl vorwiegend alter Meister mit immer denselben Stücken ständig vertreten war. Durch diese, bis zum Ausgang der zwanziger Jahre währende stiefmütterliche Behandlung der sinfonischen Musik ward Berlioz, wie seine Zeitgenossen, ganz natürlich zur Oper hingedrängt.

Und zwar sind es die Partituren Glucks, zu denen er sich durch Wahlverwandtschaft hingezogen fühlt und die er in der Bibliothek des Konservatoriums liest, studiert, abschreibt und auswendig lernt. Seiner Begeisterung für diesen Meister kommt nur die Verachtung und der Haß gegen „das dicke Geschwür Rossini" gleich; das italienische Theater möchte er am liebsten in die Luft sprengen. Der Tag, an dem er zum ersten Mal „Iphigenie in Tauris" hört, entscheidet über sein Geschick; beim Verlassen des Theaters schwört er, trotz allen Widerständen Musiker werden zu wollen. Damit hatte die Medizin ihren Gnadenstoß. All seine Zeit bringt er von nun an in der genannten Bibliothek zu, wo er auch mit den zwei ersten Sinfonien Beethovens bekannt wird, der ihm vorerst wie eine ferne, von Gewölk verschleierte Sonne aufdämmert.

Hier lernt er Gerono, einen Schüler Lesueurs, kennen. Lesueur, eine angesehene Persönlichkeit unter dem Kaiserreich und der Restauration, Oberintendant der königlichen Musikkapelle und Lehrer der Komposition am Konservatorium, sollte für Berlioz bedeutsam werden vor allem dadurch, daß er ihn in der Überzeugung von der Macht einer objektivierenden, bestimmte Vorgänge deutlich darstellenden Musik bestärkte. Durch Geronos Vermittlung ward Berlioz unter die Privatschüler Lesueurs aufgenommen, und bald verband ihn eine innige Freundschaft mit seinem Meister. Wenn er dessen Anschauungen nicht immer teilte, traf er doch stets mit ihm zusammen in der leidenschaftlichen Verehrung für Gluck, Virgil, Napoleon. Die Liebe zu dem großen Kaiser hat ihn später zu einem seiner schönsten Werke, dem Tedeum, begeistert.

Kaum im Besitz elementarer Kenntnisse, denkt Berlioz auch schon an die Komposition einer Oper. Er bittet Gerono, ihm Florians Estella zu dramatisieren, und es entsteht eine Partitur, „die, um keinen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen, ebenso lächerlich war, als Geronos Stück". Diesem rosaroten Erstling folgte als Gegensatz eine nachtschwarze Szene aus Saurins Drama „Beverley oder der Spieler", die aber, ebenso wie die Oper und ein wahrscheinlich unter Lesueurs Einfluß entstandenes Oratorium „Die Durchschreitung des roten Meers" bald vom Komponisten vernichtet ward.

Als das erste ernsthafte Werk von Berlioz muß eine Messe gelten, die auf Veranlassung von Masson, dem Kapellmeister von St. Rochus, entstanden sein soll; Berlioz nennt ihren Stil eine ungeschickte Nachahmung Lesueurs. Aber an der Fehler-

haftigkeit der Stimmen scheitert die Aufführung. Ohne sich entmutigen zu lassen, wendet sich Berlioz an Chateaubriand mit der Bitte um ein Darlehen von 1200 Franken zum Zweck der Aufführung seiner Messe — freilich vergebens.

Inzwischen hat er dem Vater die Veränderung seiner Vorsätze mitgeteilt, und es entspinnt sich ein nahezu vierjähriger Streit zwischen Sohn und Eltern.

Im Frühjahr 1825 besucht er diese in la Côte, wobei es noch freundschaftlich zugeht. Er arbeitet seine Messe um, kopiert die Stimmen, und nach seiner Rückkehr in die Hauptstadt kündigen mehrere Zeitungen das Werk an. Nach erfolgter Aufführung erscheint im Corsaire, einem Blatt, an dem Berlioz bereits mitgearbeitet hatte, eine überaus lobende Rezension. „Das Crescendo des Kyrie stammt von keinem Schüler, sondern von einem großen Meister" heißt es darin. „Man sieht, daß der junge, ungestüme Komponist mehr seiner Eingebung, als den strengen Regeln des Kontrapunkts und der Fuge folgt, und wir können ihn dazu nicht genug beglückwünschen".

Dieser Erfolg beschwichtigte fürs erste das elterliche Mißtrauen, das indes bald doppelt rege ward, als sich Berlioz vergeblich um die Mitwirkung beim Wettbewerb des Instituts der schönen Künste bemühte. Eine neue Reise nach der Heimat im nächsten Jahr endet damit, daß ihn die Mutter in aller Form verflucht, während der Vater ihm seine weitere Hilfe zusagt, wenn es ihm gelänge, bald günstigere Proben seines Talents zu geben.

Berlioz, der sich im Laufe des Jahres auf den vorläufigen Mitbewerb um den Rompreis vorbereitet, findet daneben noch Zeit zur freien Komposition. Wieder hat er eine Oper „Die Vehmrichter" begonnen und vollendet eine heroische Szene mit Chören „Die griechische Revolution", ein zeitgemäßes Stück; beide Texte stammten von seinem Freund und Landsmann Humbert Ferrand. Die heroische Szene ist eine schwache, wenig originelle Arbeit im Stile Spontinis; von den Vehmrichtern, die Berlioz teilweise in späteren Kompositionen benutzt, ist uns leider nur die Ouvertüre erhalten, von der noch die Rede sein wird.

Auch die Rochusmesse ist vernichtet bis auf das, später wiederholt verbesserte Resurrexit, das in mehrfacher Hinsicht interessiert. Das Animato in G dur: et ascendit in coelum wurde fast wörtlich in das Tedeum aufgenommen; das anschließende Andante maestoso in Es dur ging als Tuba mirum ins Requiem über und ebenso das folgende Baßrezitativ: et iterum venturus est. Das nächste Allegro finden wir großenteils im Finale des zweiten Aktes von Benvenuto Cellini wieder. Alles in allem: ein echtes Jugendwerk voll guter Ansätze mit unzulänglicher Entwicklung; aber wieder muß man staunen über die frühreife Treffsicherheit des Zweiundzwanzigjährigen, die ihm die Wiederverwendung ganzer Teile in späteren Werken ermöglichte, ohne deren stilistische Einheit zu gefährden.

Um diese Zeit hatte sich Berlioz, der die Gesellschaften des auflebenden Romantismus besuchte, wo er in jugendlicher Begeisterung mit seinem fast südlichen Schwung Anschauungen verfocht, die dem rossinistischen Zeitgeschmack schnurstracks zuwiderliefen, bereits mancherlei Freunde erworben; unter vielen andern de Pons, der ihm zur Aufführung seiner Messe die erforderliche Summe lieh; den schon erwähnten Ferrand, den Empfänger der „vertrauten Briefe"; Thomas Gounet, Casimir Faure, denen sich bald der Musikschriftsteller d'Ortigue, Ferdinand Hiller und Franz Liszt gesellten.

So trat er, schon bekannt im kleineren Kreise, 1826 als Schüler ins Konservatorium ein mit bereits stark entwickeltem Selbstgefühl, das ihn diesen als nützlich erkannten Schritt mehr als lästige Formalität empfinden ließ, denn als Notwendigkeit für seine künstlerische Entwicklung. Selten band er sich daher an die vorgeschriebenen Unterrichtsstunden. Und doch wäre ihm, dem musikalisch ungleich Begabten, diesem

„Genie ohne Talent“, wie ihn Grillparzer nannte, ein streng geregelter Studiengang sehr förderlich gewesen. Eine eigentliche Technik im Komponieren hat er sich denn auch nicht erworben; nur die Begeisterung läßt ihn im Kampf mit der Materie siegen — und wo sie versagt, da ist er, noch in den spätesten Zeiten, oft von erstaunlicher Hilflosigkeit. — Es scheint, als ob sich seine Kampfnatur von Anfang an in der Opposition gegen das Bestehende, in einer selbstgewollten Isolierung gefallen habe, die nicht Pose war, sondern natürliche Folge seines exzentrischen Naturells. Das Verkanntsein war ihm, wie sehr er später auch darunter litt, dennoch Bedürfnis und Lebensnotwendigkeit; es stählte seine Kräfte.

Inzwischen hatte der Vater, den seine Nachgiebigkeit bereits bitter reute, mit Ungeduld auf einen neuen Erfolg des Sohnes gewartet. Als fünf Monate verstrichen waren, ohne einen Umschwung herbeizuführen, entzog er Hektor kurzweg seine Pension. Dieser mietet eine Dachwohnung und verbringt einen Winter voll harter Entbehrungen. Zur Ergänzung seiner aus billigen Privatstunden fließenden Einkünfte verdingt er sich als Chorist bei den Nouveautés; so verbringt er vom März 1827 ab drei qualvolle Monate. „Die Musiker, welche wissen, was in Frankreich unsere Operettenbühnen bedeuten, können allein verstehen, was ich gelitten“ schreibt er später. Indessen meldet er sich ein zweites Mal zum Wettbewerb des Instituts und wird zur Vorprüfung zugelassen. Den Schiedsrichtern, die sich ihr Urteil über die eingereichten Kompositionen lediglich nach einem Vortrag am Klavier bilden mußten, erschien die von Berlioz bearbeitete Preiskantate „Der Tod des Orpheus“ unausführbar; sie erhielt deshalb keinerlei Auszeichnung. — Um jene Zeit erkrankte Berlioz heftig an einer Halsentzündung, und der besorgte Vater, entwaffnet durch so viel Standhaftigkeit, stellte ihm seine Pension wieder zu.

Das bedeutet für Hektor den Beginn eines neuen Lebens. Allabendlich die Oper besuchend, dringt er durch Nachlesen in der Partitur allmählich in die Geheimnisse des Orchesters ein. Mit Gluck und Spontini treibt er einen wahren Kult. Aber wehe, wenn, wie es wohl vorkam, der Kapellmeister an der Instrumentation des Originals „Verbesserungen“ vorgenommen hatte! Auf der Stelle und coram publico pflegte dann Berlioz mit lauter, entrüsteter Rüge den Schuldigen zu strafen.

Neben den Werken der genannten Meister erweckt nun auch Webers Freischütz seine höchste Bewunderung. Sie hat nach der spukhaften, wie nach der idyllischen Seite ihre Früchte getragen; am schönsten in der „Hofjagd“ der Trojaner mit ihrer romantischen Waldpoesie.

Die noch ins Jahr 1827 fallende Komposition der Ouvertüre zu den Vehmrichtern bezeugt bereits große Selbständigkeit der Orchesterbehandlung. Charakteristisch ist wieder die instinktive Sicherheit, mit der Berlioz in der Einleitung pathetische Blechwirkungen erzielt, ohne noch mit der technischen Eigenart der Posaunen genau vertraut zu sein. — Ganz originell ist die Stelle, wo der wilderregte Streichkörper, unterstützt durch widersprechende Akzente der Becken und großen Trommel, gegen die sanfte Melodie der Flöten und Klarinetten ankämpft, während die Pauke selbständig im Dreitakt den herrschenden vier Vierteln entgegenarbeitet. An Stelle des linearen Kontrapunkts tritt hier sozusagen die Polyphonie der Rhythmen, des Kolorits und der Dynamik. Es ist dies auch die erste Probe einer Berlioz eigentümlichen neuen Behandlung des Schlagzeugs, das er durch die Selbständigkeit und Mannigfaltigkeit seiner Verwendung beseelt hat und dem er nicht selten selbst zarte, poetische Wirkungen abgewinnt.

An der zeitlich unmittelbar vorausgehenden Ouvertüre zu Waverley ist nur die weitgesponnene Cellokantilene der Einleitung bemerkenswert; das banale italienische Allegro vermag nicht sonderlich zu fesseln.

Im Konservatorium war Berlioz der Kontrapunktklasse von Reicha zugeteilt. Der strengen Fugenform im allgemeinen abhold (mit gutem Grund — wie Cherubini ironisch meinte) hat er sie doch wiederholt mit Glück verwendet und für imitatorische Sätze, in denen er große Vielseitigkeit bekundet, wie auch für den Kanon und die Verbindung zweier selbständiger Themen besondere Vorliebe bewiesen. Aber die Kontrapunktik beherrscht nicht seinen Stil, der eher zu Homophonie neigt; sie ist ihm, wie alles Andere, Mittel des Ausdrucks.

Die Zeit der ruhigen Hingebung an die Musik sollte für Berlioz nicht lange dauern. Eine englische Schauspielertruppe mit Henriette Smithson an der Spitze, die im September ihre Vorstellungen begann, erschließt ihm die Welt Shakespeares und erfüllt ihn mit unwiderstehlicher Leidenschaft für den Dichter und seine geniale Interpretin zugleich. Wie einst Estelle und die heimatliche Landschaft den großen Einklang seiner Kindheit bildeten, so verschmilzt nun für den Jüngling Henriette mit der Poesie Shakespeares zu einem einzigen Gefühl liebender Verehrung. Die schöne Schauspielerin wird ihm zur idée fixe der phantastischen Sinfonie, und Shakespeare ist es, den er in erschütternder Klage anruft, als ihm jene, die inzwischen sein Weib geworden, nach langen Jahren durch den Tod entrissen wird. — Alles Große, Gewaltige gilt ihm fortan als „shakespearisch", und die Menge seiner dem Dichter entlehnten Zitate kommen an Zahl denen aus Virgil gleich. Zwei seiner bedeutendsten, Zenith und Abschluß seines Schaffens bezeichnenden Werke: „Romeo und Julia" und die Lustspieloper „Beatrice und Benedikt" sind aus Shakespeares Geist geboren.

Die hoffnungslose Leidenschaft des fast Unbekannten zu der gefeierten Tragödin bricht wie ein Verhängnis über ihn herein. Mit dem Schlaf verliert er die Fähigkeit zu jeder geregelten Betätigung und irrt während einer Zeitspanne von etwa neun Monaten in krankhaften Dämmerzuständen tage- und nächtelang in den Straßen und in der Umgebung von Paris umher. Eine zu dieser Zeit entstandene Elegie nach Worten von Th. Moore spiegelt die schmerzliche Zerrissenheit seines Innern. Sie ist später in die Reihe der „irländischen Lieder" aufgenommen worden, unter denen sie in der „schönen Reisenden" ein Gegenstück heiterer Anmut gefunden hat.

Endlich ermannt sich Berlioz in dem Gedanken, die Beachtung der Geliebten durch einen großen Erfolg zu erzwingen. Er faßte den für die damalige Zeit unerhört kühnen Plan, mit einem ausschließlich aus eigenen Werken bestehenden Programm vor die Öffentlichkeit zu treten. Mit Hilfe seiner Beziehungen zu den Mächten des Tages kam das Konzert zustande und nahm einen höchst erfolgreichen Verlauf, von dem nur leider Henriette Smithson nichts bemerkte; nicht einmal der Name des Veranstalters ist ihr damals bekannt geworden. Ein zweiter Versuch nach dieser Richtung mißlang ebenfalls, und Berlioz mußte Miß Smithson abreisen sehen, ohne von ihr irgendwie beachtet worden zu sein.

Der nächste Wettbewerb des Instituts brachte Berlioz den Gewinn des zweiten Preises. Der Kantatentext bestand aus einer Szene „Herminia", frei nach Tasso. Die Berliozische Komposition, im Ganzen konventionell, zeigt dennoch bedeutende Einzelzüge. Sie interessiert namentlich durch die Melodie der Einleitung, in der sich, mitsamt den Ansätzen seiner weiteren Entwicklung, das wandernde Hauptthema der phantastischen Sinfonie ankündigt.

Der Besitz des zweiten Preises eröffnete Berlioz die fast gewisse Aussicht auf den Gewinn der höchsten Auszeichnung beim nächsten Wettbewerb. So glaubte er denn diesmal, die lyrische Szene „Kleopatra" in seinem Sinne und frei von akademischen Rücksichten bearbeiten zu sollen. Ganz eigentümlich gibt er sich in dem düstern Largo in f moll mit seinem mysteriösen Pianissimo der Posaunen, der tiefen Trom-

peten und Klarinetten — später im „Lelio“ wiederverwendet. Reizend lichtvoll koloriert er dagegen eine andere, zart melodische Stelle, der wir im Liebesduett des Cellini nochmals begegnen:

Où sur le sein des mers, com - pa - ra - ble à___ Ve - nus.

Zu Beginn und am Schluß finden sich Tonmalereien, die dem Hörer mimische Vorgänge vermitteln sollen. Als Motto stellte Berlioz ein englisches Zitat aus Shakespeare voran — und schon das mußte den Akademikern als revolutionäre Kühnheit erscheinen. Es kann nicht wundernehmen, daß dieses, für seine Zeit ungewöhnliche Stück Kopfschütteln hervorrief und den Preis nicht erhielt.

Nach dem Verschwinden der fair Ophelia aus Paris beschwichtigte Berlioz seinen Kummer durch die sehr irdische Liebe zu der jungen Pianistin Camilla Mooke, die ihn etwa zwei Jahre lang gefangen nahm, ohne ihn jedoch seiner Geistesfreiheit und Tatkraft zu berauben. Wie wir aber sehen werden, hat ihm sein „Ariel“ mehr zu schaffen gemacht, als er selbst zugeben möchte. Einstweilen fand dieses Erlebnis seine künstlerische Auswertung in einer Phantasie über Shakespeares „Sturm“, von der später noch die Rede sein wird.

Wie vor kurzem durch Weber und Shakespeare, so wird nun Berlioz durch die Bekanntschaft mit den späteren Sinfonien Beethovens, die seit dem Februar 1828 in Paris aufgeführt wurden, und durch die Lektüre von Goethes Faust aufs tiefste bewegt und beeinflußt. Er komponiert jene „Acht Szenen aus Faust“ in Nervals Übersetzung, die eine Anzahl seiner wertvollsten Einfälle enthalten, welche er später, weit bedeutender entwickelt, in das Meisterwerk der Damnation aufnahm. — Beethoven aber drängt ihn zur Konzeption der phantastischen Sinfonie, dem Dokument seiner Liebe und seiner geheimen Rache an Miß Smithson.

In der phantastischen Sinfonie steht der Neuerer Berlioz zum erstenmal in ganzer Figur vor uns. Ausschließlich in der Sphäre der auf Kantate und Oper angewandten Musik erzogen, durch Lesueur in seiner Neigung zum Poetisieren und Illustrieren bestärkt, lernt er nun durch Beethoven eine ganz selbständige, sinfonische Tonsprache kennen. — „Aus unserm Deutschland herüber hat ihn der Geist Beethovens angeweht“, schreibt Wagner in seinen Pariser Berichten. „In solchen Stunden war es, wo ihn sein Genius drängte, zu schreiben, wie der große Meister schrieb ... Sowie er aber die Feder ergriff, trat die natürliche Wallung seines französischen Blutes wieder ein, desselben Blutes, das in Aubers Adern brauste, als er den vulkanischen letzten Akt seiner „Stummen“ schrieb ... Da fühlte er, er könne nicht wie Beethoven werden, empfand aber auch, er könne nicht wie Auber schreiben. Er ward Berlioz und schrieb seine Phantastische Sinfonie.“

Das Problem, vor das sich Berlioz bei der Entstehung dieses Werkes gestellt sah, liegt in der Nötigung zum Kompromiß zwischen seinen poetischen Vorstellungen und den Forderungen einer, eigenen Gesetzen folgenden, absoluten Musik. Seinem innersten Wesen nach ist er eine poetisch-musikalische Doppelnatur; in einem ganz anderen Sinne, als Wagner, der, von Haus aus dramatischer Dichter, der Musik, unter Verzicht auf ihre formale Geschlossenheit, eine vorwiegend dienende Rolle in seinem Drama zuweist. Berlioz aber betrachtet die Musik als das Hauptorgan seiner inneren Gesichte, die er aber dennoch als poetischen Leitfaden zur Verdeutlichung und Verstärkung seiner Tonsprache dem Hörer durch ein schriftlich fixiertes Programm vermitteln zu müssen glaubt; er versucht, die Poesie auf seine Musik anzuwenden.

Während der äußere Anlaß zu musikalischer Eingebung dem Komponisten meist verborgen bleibt, bedarf Berlioz eines Mediums, einer inneren Szene sozusagen, die ihm zunächst Alles im Bilde veranschaulicht, was dann seine so befruchtete musikalische Phantasie in bewußter Rückbeziehung auf das Geschaute zu Tönen umformt. — Demgemäß gliedert er das Programm seiner Sinfonie in fünf Einzelbilder. Das erste ist allgemein genug gedacht, um die Entwicklung eines — frei behandelten — Sonatensatzes nicht wesentlich zu hemmen; das letzte jedoch, der „Hexensabbath", wird durch die Musik allein kaum voll verständlich werden, denn hier hat sie, dem Programm zuliebe, ihre selbständige Gestaltung teilweise aufgegeben.

Dagegen zeigen die kürzer konzipierten Sätze in ihrer straffen Struktur den Musiker Berlioz von seiner glänzendsten Seite; sie sind rein musikalisch zu genießen, und namentlich der dämonische „Gang zum Hochgericht" übt mit seiner ehernen Rhythmik eine unwiderstehliche Wirkung aus. Aber er sowohl, wie der reizende „Ball" würden, aus dem Zusammenhang gerissen, erheblich einbüßen; weniger, weil sie die Kenntnis des Hauptthemas aus dem Vorhergehenden voraussetzen, als wegen des Kontrastes, den sie im Rahmen ihrer Umgebung bilden. — Ersichtlich unter dem Einfluß der „Szene am Bach" aus Beethovens Pastorale ist das Hirtenidyll des langsamen Satzes entstanden; die Art der Anlage, die reichen Umspielungen des Gesangsthemas, in die sich gelegentlich auch der von Beethoven zitierte Wachtelruf mischt, weisen auf das — melodisch freilich nicht erreichte — Vorbild hin.

Merkwürdig ist die Verarbeitung des Hauptthemas in der Durchführung des ersten Satzes. Sie erfolgt nicht als eigentliche Abwandlung und Neubildung, sondern das Anfangsmotiv der Melodie wird unablässig und hartnäckig in Sequenzen gesteigert, quälend einförmig — und ganz im Sinne des Programms. — Im allgemeinen liegt Berlioz Stärke weniger in der thematischen Arbeit, als in den Themen selbst und in der Art, wie er sie wechselnd koloriert, variiert, neu beleuchtet. —

Die phantastische Sinfonie, dieses höchst exzentrische Werk, mit dem Berlioz seinen Tribut an die in der Folge mehr und mehr Raum gewinnende Schauerromantik entrichtet hat, trat zum erstenmal im Dezember 1830 unter Habeneck ans Licht und erregte begreiflicherweise ungeheures Aufsehen. Ihre Wirkung ist fast durch 90 Jahre die gleiche geblieben: frisch, wie am ersten Tag, beschäftigt und fesselt sie durchweg den Hörer, erscheint sie im gleichen Maße anziehend und abstoßend. Ihr berühmtester Verfechter sollte der junge Schumann werden, der in seiner ausführlichsten Kritik, die er je geschrieben, ihre Eigenheiten in Struktur und Periodenbau, in Melodie und Harmonik mit tiefstem Verständnis nachgewiesen hat.

Im gleichen Konzert, das die Pariser mit der Phantastischen bekannt machte, ward auch die Kantate „Sardanapal" aufgeführt, mit der Berlioz endlich, nach seiner fünften Bewerbung, mitten im Tumult der Julirevolution den Rompreis des Instituts errungen hatte. Der effektvolle Schluß dieser Kantate, ein den Brand des Palastes schilderndes Orchesterstück, war klugerweise nachkomponiert worden und so der akademischen Begutachtung entgangen.

Der erste Preis des Instituts verschaffte Berlioz eine Pension von 3000 Franken auf fünf Jahre hinaus, von denen er laut Vorschrift zwei auf der französischen Akademie in Rom zubringen mußte. In Marseille schifft er sich auf einer sardinischen Brigg mit Kurs auf Livorno ein und erreicht im Februar 1831 den Ort seiner Bestimmung.

Den Empfang in der Akademie, das ungebundene Leben im Kreise seiner Mitpensionäre unter der liberalen Aufsicht des Direktors Horace Vernet, die Verkommenheit der italienischen Musikverhältnisse hat er uns in den Memoiren auf das Ergötzlichste

geschildert. Gleich in die erste Zeit seiner Anwesenheit fällt ein Abenteuer von unwiderstehlicher Komik. Nach einigen Wochen vergeblichen Wartens auf ein Lebenszeichen von Camilla, reißt ihm die Geduld, und, auf die Gefahr hin, durch Übertretung der Institutsbestimmungen seine Pension zu verlieren, macht er sich, trotz der wohlgemeinten Warnung des Direktors auf die Rückreise nach Frankreich. In Florenz erreicht ihn ein Brief der Mutter Camillas, in dem sie ihm die Verehelichung ihrer Tochter mit dem Musikverleger Pleyel ankündigt. Berlioz beschließt, Mutter, Tochter und Gatten zu erschießen — und zwar im Kostüm einer Kammerzofe, das er sich ad hoc anfertigen läßt. Er lädt die Pistolen und beschäftigt im Weiterfahren seinen Geist so lebhaft mit dem Bevorstehenden, daß er bis zur italienischen Grenze Wut und Rachegedanken im Vorgenusse des Mordplans vollständig erschöpft hat. In Nizza schreibt er an Herrn Vernet, daß er die Grenze noch nicht überschritten, erhält postwendend dessen Verzeihung und verbringt, geheilt von seiner Leidenschaft, drei glückliche Wochen an der Meeresküste. „Und so hat man auch einmal", schließt er seinen Bericht, „geladene Pistolen gesehen, die nicht losgegangen sind."

Das Resultat dieser unfreiwilligen Badekur war unter anderem die Ouvertüre zum König Lear. Der Beginn der majestätischen Einleitung scheint dem Rezitativ der Bässe in Beethovens neunter Sinfonie seinen Ursprung zu verdanken; ersichtlich handelt es sich um eine Rede. Noch öfter — in Romeo und Julia und in der Triumphsinfonie — ist Berlioz der Versuchung erlegen, zwei ganz verschiedene Sprachgebiete einander anzunähern: die Musik ahmt die Kontur des pathetisch gesprochenen Wortes nach, auf Kosten ihrer eigenen, viel näher berührenden Ausdrucksweise, ohne doch zu begrifflicher Bestimmtheit gelangen zu können.

Berlioz weilte im ganzen 18 Monate in Italien; das letzte Halbjahr wurde ihm erlassen. Wie die Episode in Nizza, so muß man seinen ganzen Aufenthalt in und bei Rom als eine große Erholung, als ein Ausruhen und Kräftesammeln betrachten. Anregung durch musikalische Darbietungen irgendwelcher Art blieb ihm versagt, und die Geselligkeit innerhalb der Akademie konnte ihm für das geistige Leben in Paris keinen Ersatz bieten. So flüchtet er, wenn ihn der Spleen befällt, in die Natur hinaus, in das „wilde Italien", das er singend und jagend, oft ziel- und planlos und im Freien kampierend, durchstreift. Von einer Reise nach Neapel kehrt er zu Fuß zurück und wird durch häufige Ausflüge namentlich in den Abruzzen heimisch, wo er mit Hirten und Mönchen verkehrt, der Fährte von Briganten folgt und sich mit den Bergbewohnern anfreundet. — Berlioz bekennt, für bildende Kunst wenig empfänglich gewesen zu sein; das historische Rom hat, mit Ausnahme des Kolosseums und St. Peters, wenig Eindruck auf ihn gemacht. Umso mächtigere Anregungen empfing er durch Natur und Volk, und sie sind noch nach langen Jahren von Einfluß auf seine Produktion geblieben.

In Rom machte Berlioz die Bekanntschaft Felix Mendelssohns. Die gegenseitige Beurteilung der Beiden ist grundverschieden. Während Mendelssohn seinen französischen Kollegen für geziert, grenzenlos eitel und gänzlich talentlos hält, ist dieser voller Bewunderung für den „wunderbaren jungen Mann", in dem er „eine der bedeutendsten musikalischen Persönlichkeiten der Weltgeschichte" erblickt. Außerdem ward Berlioz bekannt mit Glinka, mit Barbier, einem seiner späteren Librettisten, und mit Brizeux, dem Textdichter des „jungen Bretagner Hirten", eines seiner beliebtesten Chansons.

Die Ausbeute der in Italien entstandenen Kompositionen ist nicht sehr groß. In Florenz hatte er die phantastische Sinfonie neu überarbeitet. Dem „Lear" folgte in Nizza noch der Entwurf der Ouvertüre zu Rob Roy, deren glücklichste Einfälle im „Harold" wiederverwandt wurden. Den beiden Ouvertüren schließt sich bald als

dritte die zu Byrons „Korsar“ an, ein prächtiges, durchaus reifes Stück. In Subiaco entsteht eines seiner besten Lieder, „die Gefangene“, und eine sechsstimmige Meditation mit Orchesterbegleitung nach Thomas Moore. An das Institut schickt er — zur Mystifizierung — eine Abschrift des Credo aus seiner Rochusmesse und den reizenden Coro dei Maggi (mit italienischem Text), in dem sich allenthalben die Einflüsse der römischen Volksmusik geltend machen. Eine Wendung darin mutet durch Zufall ganz schubertisch an:

po - po - li del - la ter - ra, il Re - den - to - re e na - to.

Einen echten Berlioz stellt die zu Rom entworfene Kantate für Solo-Bariton, Chor und Orchester, „der fünfte Mai“, dar. Das Gedicht ist von Béranger. Ein französischer Soldat des Kaiserreichs kehrt aus der Gefangenschaft von Indien zurück und sieht, St. Helena passierend, die schwarze Flagge wehen: der Kaiser ist tot. Der schließlich vom Chor aufgenommene Refrain ist eine der empfindungsvollsten Melodien von Berlioz:

Pau-vre sol - dat, je re - ver - rai la Fran - ce; La

espr.

main d'un fils me fer - me - ra les yeux.

Unter der Bevorzugung dieses im edeln Sinne populären Stückes hat Berlioz bei seinen späteren Reisen in Deutschland geradezu gelitten.

Noch ist einer der in Italien entstandenen Kompositionen zu gedenken, der umfangreichsten und problematischsten: des Melologs „Lelio oder die Rückkehr zum Leben“. Das Werk, an sich unbedeutend, ist merkwürdig dadurch, daß es uns zeigt, bis zu welch einem erstaunlichen Grade des Ungeschmacks die Phantasie diesen geistreichen, hochgebildeten Mann hinreißen konnte. Der Text stammt von ihm selbst. Er hat

ihn, wie die Musik, auf seiner Rückreise von Nizza nach Rom in Bergen und Tälern zusammengesucht; keine andere seiner Schöpfungen entbehrt so sehr der Einheit. Das Stück beginnt, als unmittelbare Fortsetzung der phantastischen Sinfonie, in dem Augenblick, wo der junge Künstler aus seinem Opiumrausch erwacht. Der innere Schauplatz ist nun aber nach außen verlegt — und zwar sind es nicht die Phantasiebilder des Komponisten, die uns da szenisch vorgeführt werden, sondern es ist der nun wachen Sinnes Träumende selbst, Berlioz, unter dem Pseudonym Lelio. Was er innerlich zu vernehmen glaubt, ist, teils als begleiteter Gesang, teils rein instrumental, der zunächst hinter einem Vorhang spielenden Musik anvertraut. So hören wir denn nach einander die Ballade vom Fischer (Goethe) für Tenor mit Klavier; das Largo misterioso aus Kleopatra als Geisterchor mit Orchester; ein Räuberlied für Bariton, Männerchor und Orchester; einen „Gesang des Glücks" und eine kleine Instrumentalrhapsodie „die Äolsharfe" — alles das, während Lelio mehr oder weniger untätig (ausgenommen da, wo er sich als Bandit kostümiert) auf der Bühne sitzt, liegt oder steht und die einzelnen Musikstücke durch lange Monologe über Shakespeare und die Beschränktheit der Musiktheoretiker unterbricht. Schließlich öffnet sich der Prospekt, das Orchester — Lelios Freunde — wird sichtbar, und nach einem längeren Exkurs über die Kunst des Dirigierens leitet Lelio-Berlioz in eigener Person seine schon erwähnte Phantasie über Shakespeares Sturm als Finale der sonderbaren Suite, deren längstes und schwächstes Stück sie bildet. Der poetische Vorstellungskreis dreht sich hauptsächlich um Miranda und Kaliban, und zur Charakterisierung der ersteren hat ein unsäglich triviales Allegro aus „Kleopatra" herhalten müssen, das an alle Schrecken Bellinis erinnert. Der Text des spärlich verwendeten Chors ist italienisch. Interessant ist lediglich das Klangbild, namentlich durch die Verwendung eines Klaviers zu vier Händen, das die Stelle der Harfe im Orchester vertritt. — Zum Schluß bleibt Lelio allein, und aus dem nun wieder verdeckten Orchester erklingt die idée fixe der phantastischen Sinfonie, die schon zwischendurch episodisch aufgetreten war, als Symbol unauslöschlicher Liebe.

Die Kopiatur seines Lelio nimmt den im Frühjahr 1832 nach Paris Zurückgekehrten für die nächsten Monate völlig in Anspruch. Kurz vor ihm war Miß Smithson zum zweitenmal in Paris eingetroffen. Die Leitung des englischen Theaters stürzte sie in Schulden und führte bald ihren finanziellen Ruin herbei, denn mit dem Reiz der Neuheit war auch das Interesse der Pariser an Shakespeare und seiner Interpretin dahin.

Bei dem Konzert, in welchem die phantastische Sinfonie und ihr Anhang zur Aufführung kamen, war Miß Smithson zugegen. Die deutlichen Anspielungen Lelios auf Julia und Ophelia ließen ihr keinen Zweifel, daß sie die ungenannte Hauptperson des Dramas sei, während der gleichfalls anwesende Musikkritiker Fétis seinerseits nicht verfehlte, von den gegen ihn gerichteten beißenden Ausfällen Notiz zu nehmen, was Berlioz seine lebenslängliche Feindschaft eintrug.

Ein Unfall, bei dem Miß Smithson einen Beinbruch erlitt, vollendete bald darauf ihr Mißgeschick und machte sie Berlioz leidenschaftlichen Werbungen zugänglich. Trotz heftigen Widerstandes von seiten der Eltern Berlioz und Henriettens Mutter führte das Verlöbnis zur Ehe des ungleichen Paars, das seinen Bund mit sehr geringen pekuniären Aussichten schloß und ohne sich zunächst recht verständigen zu können, da weder Miß Smithson des Französischen, noch Berlioz des Englischen mächtig war. Die einzige Erwerbsquelle für Berlioz war seine einstweilen noch fortlaufende Pension des Instituts und seine Tätigkeit als Musikkritiker am Journal des Débats und anderen Zeitungen.

Nach einer mißglückten ersten Benefizvorstellung, in der die junge Frau Berlioz, kaum genesen, auftrat, brachte eine zweite Veranstaltung mit der phantastischen Sinfonie großen Erfolg und materiellen Gewinn — zudem die begeisterte Anerkennung Paganinis, der bald darauf Berlioz bat, ihm ein Bratschenkonzert zu schreiben. Aber diese Komposition, zu wenig virtuos gehalten, fand den Beifall ihres Bestellers nicht. Glücklicherweise! Denn wir verdanken der Ablehnung Paganinis ein Werk, das, aus jenem Konzert entstanden, in seiner Neuprägung das Urbild sicherlich weit übertroffen hat: „Harold in Italien“. — Berlioz, der sich hier mit Byrons Child Harold identifiziert, vertraut diese vorwiegend elegisch-träumerische Rolle einer obligaten Bratsche an, die sich mit einer Art Leitmotiv den verschiedenen musikalischen Bildern zugesellt und überordnet, anders, als die idée fixe der Phantastischen, die sich als feindliches Element gewaltsam auf- und eindrängt. Der Fortschritt gegenüber dem früheren Werk liegt in der weit größeren Harmonie des Ganzen; ist ja schon der poetische Vorwurf, der Hauptsache nach, frei von krankhafter Exaltation. So ist denn der Harold, unbeschadet seiner Eigenart, eine echte, rechte Sinfonie in vier Sätzen geworden, die sich rein musikalisch gibt, auch dem, der die kurzen Überschriften der einzelnen Teile etwa nicht gelesen hätte. Selbst die Zügellosigkeit des Finalsatzes, der Räuberorgie (ein in seiner Art köstliches Stück), gibt sich nur im Ausdruck, nicht in der Sprengung des musikalischen Organismus kund. — Den innern Schauplatz der Sinfonie bilden Berlioz Erlebnisse in den Abruzzen, die sich in der Erinnerung zu den farbigen Transparenten der Abendhymne und der lieblichen Mittelsätze verklärt haben, denen so viel landschaftlicher Reiz anhaftet. Dem Zug der Pilger und namentlich dem graziösen Ständchen mit seinen naiven, der Pifferari-Musik abgelauschten Naturlauten eignet etwas von der Klarheit südlicher Abende. In den Schilderungen der Memoiren findet man zu alledem den poetischen Kommentar.

Im Jahre 1836 wurde Berlioz vom Minister des Innern, der den Wunsch hegte, die Kirchenmusik in Frankreich zu Ansehen zu bringen, mit der Komposition eines Requiem betraut. Seit seiner Rochusmesse für die Idee einer Schilderung des Weltgerichts begeistert, auf die er sieben Jahre später nochmals in einer unvollendet gebliebenen Oper zurückgekommen war, wollte er nun hier diesen Gedanken in breitester Entwicklung und mit größten Mitteln zum Ausdruck bringen. So warf er sich denn „mit einer Art von Wut auf diese seit langem begehrte Beute“ und bewältigte unter Anwendung einer Art Notenstenographie die Arbeit in kaum drei Monaten. Den liturgischen Text der Totenmesse hat Berlioz auf seine subjektive Weise musikalisch interpretiert, indem er alles rituelle Herkommen beiseite schob und sein Augenmerk vor allem auf die urweltlichen Vorgänge des jüngsten Tages richtete, die sich ihm als dramatische Handlung darboten. Trotz mancherlei Lyrik: dem zarten Quaerens me, der schüchternen Bitte des Domine Jesu!, dem himmlisch lichten Sanctus, liegt der eigentliche Schwerpunkt des Werkes doch im Tuba mirum und dem Lacrymosa, und die großartige Anlage dieser Sätze wird auch der nicht bestreiten, nach dessen Ansicht der Wert der musikalischen Erfindung dem Aufgebot von vier Nebenorchestern mit 16 Pauken nicht entspräche.

Das Requiem ward im Dezember des folgenden Jahres beim Gottesdienst für den General Damrémont im Invalidendom aufgeführt. Sein Erfolg öffnete Berlioz die Tore der großen Oper für Benvenuto Cellini, mit dem er das Publikum endgültig zu erobern hoffte. Leider erlebte er gerade mit diesem Werk einen völligen Mißerfolg. Es ist schwer zu verstehen, daß ein Komponist, dessen Musik soviel Schwung und Leben zeigt, an der Oper so gänzlich scheitern konnte. Das Textbuch der Barbier und Wailly, kaum geringer als die Libretti einer ganzen Anzahl erfolg-

reicher Opern, trägt die Schuld jedenfalls nicht allein. Es stellt den Helden, dessen Genie die Kirche Verfehlungen aller Art verzeiht, in die Mitte einer im allgemeinen lebendigen, bühnengerechten Handlung. Allerdings ist Cellini etwas zu sentimental geraten und zeigt erst in der letzten Szene seine ganze ungebärdige Wildheit. Aber gerade hier, beim Guß des Perseus, der dramatischen Gipfelung des ganzen Werkes, versagt Berlioz Erfindungskraft vollständig, wie er denn überhaupt seinen Gestalten, mit Ausnahme des buffonesken Fieramosca, kein rechtes Leben einzuflößen weiß. Sonderbar ist auch, wie er, der Verächter des Herkömmlichen, hier in allen Stücken ängstlich der Tradition folgt und bemüht ist, sich schlicht melodisch in Arien und Kavatinen auszusprechen. Und gerade das bringt ihn zu Fall. Denn wenn namentlich seine Orchestermusik reich ist an schönen Gesangsthemen, so fließt ihm doch die rein melodische Ader nicht so reichlich, als anderen Meistern. Seinem Vokalstil haftet nicht selten etwas Unbestimmtes, Uferloses an; kleine, an sich ausdrucksvolle melodische Partikel reihen sich aneinander, ohne doch restlos in einer höheren Einheit aufzugehen. Im Bestreben nun, sich kleineren Liedformen anzupassen, möglichst konzis und dabei leicht und flüssig im Ausdruck zu sein — koste es selbst einige Koloraturen! — wird Berlioz oft konventionell und steril. Sein Mangel an Routine und seine künstlerische Ehrlichkeit, die keinen „Schwindel" kennt, macht den Bankrott noch fühlbarer.

Von den beiden melodiebildenden Elementen eignet ihm das primäre, der Rhythmus, in so hohem Maße, wie wohl überhaupt keinem Zweiten. Das zeigt sich gerade im Cellini besonders deutlich. Überall, wo der Schwerpunkt im Orchester liegt, und die Singstimmen, einzeln oder in Gruppen, durch ein scharf markiertes Parlando hauptsächlich rhythmisch akzentuieren, ist er zuhause und geborgen. Man denke nur an das reizend pikante Terzett im ersten Akt und an die turbulente Volksszene des zweiten. Und halte dann daneben die Kavatinen Theresas oder Cellinis!

Der Chor der Gießer (hinter der Szene), ein Stück von eigenem melancholischen Reiz, entstammt italienischen Erinnerungen. Das Thema stellt die Erweiterung einer musikalischen Begrüßungsformel dar, mit der ein junger Freund aus den Abruzzen, Crispino, Berlioz zu bewillkommnen pflegte:

Crispino:
Allegretto.
Buon giorno, buon giorno, buon giorno, sig - no - re, co - me sta-te e?

Allegro moderato.
Chor der Gießer:
Bien heu - reux les ma - te - lots,
ces en - fants des flots!

Den eigentlichen Extrakt des Ganzen aber bilden die beiden Ouvertüren: jene in Gdur, die Einleitung der Oper, und der „römische Karneval". Selbst wenn der Rest vergessen wäre — diese zwei köstlichen Stücke glichen den Verlust reichlich aus! Wäre

der Inhalt nicht so neu, man könnte versucht sein, sie um ihres Reichtums und meisterhaften Aufbaues willen klassisch zu nennen. Und welch ein Übermut, welch sprühendes, brausendes Leben! Das ist feurig wie Wein und eisfrisch wie ein Bergquell! Wir müssen Kretzschmar zustimmen, wenn er dem „römischen Karneval" sogar physische Wirkungen zuspricht und ihn halb scherzend als Mittel gegen beginnende Migräne empfiehlt. — Ähnlich wie die dritte Leonorenouvertüre, so gibt auch dieses nachkomponierte Stück die Quintessenz der Handlung: hier das innige Sichfinden des Liebespaars in der Brandung des Maskentreibens, in selbständiger sinfonischer Form.

Nach dem Durchfall des Benvenuto gab Berlioz im Winter 1838 zwei Benefizkonzerte, dessen letztes mit den beiden Sinfonien die Bewunderung Paganinis in solchem Grade erregte, daß er Berlioz 20000 Franken aussetzte, um diesem auf einige Zeit völlige Freiheit des Schaffens zu ermöglichen. Nach einer anderen Lesart wäre Paganini nur der Vermittler einer edeln Persönlichkeit gewesen.

Die Frucht dieser unverhofften Muße war „Romeo und Julie", jene für Berlioz Eigenart so höchst bezeichnende Schöpfung, die, wie kaum eine zweite, seine Vorzüge und Mängel im hellsten Lichte zeigt. „Dramatische Sinfonie mit Chören" nennt Berlioz dieses geniale Zwitterwerk, das, soviel Erlesenes es im Einzelnen enthält, dennoch als Ganzes wenig befriedigt. — Berlioz, zunächst von der Oper geheilt, schreibt wieder „auf seine Weise". Aber das Einbeziehen des Vokalen in den Bereich seiner instrumentalen Dichtung bedeutet hier nur eine Vermehrung, nicht eine Steigerung seiner Mittel. Welch eine Konfusion in der Gesamtanlage! Auf den ersten Blick scheint die Fee Mab, die mit zwei Sätzen vertreten ist: einem vokalen und einem instrumentalen Scherzo, die Hauptperson des Ganzen zu sein. So ziemlich alles, wodurch Singstimmen zu Geltung und dramatischem Leben gelangen könnten, ist sorgsam vermieden, und der Straßenkampf mit der Dazwischenkunft des Fürsten, das Liebesduett, Romeos einsame Klagen und das Fest bei Capulet, das Wiedersehen in der Gruft — all das wird rein orchestral geschildert! So bleibt denn für den Chor nicht viel anderes übrig, als das sterile Rezitieren eines im Grunde überflüssigen verbindenden Textes, und nur das Finale, die Versöhnung der feindlichen Familien durch den Pater Lorenzo, vereinigt die widerstrebenden Mächte des Gesanges und der Instrumente zu einer geschlossenen Gesamtwirkung.

Aber seien wir doch zufrieden! So verfehlt uns auch die Form des Ganzen erscheint — für Berlioz war sie dennoch die rechte, die einzige, in der er sich frei und rückhaltlos geben konnte! Unter den einzelnen Instrumentalsätzen steht an erster Stelle die herrliche Liebesszene, deren melodische Strömungen stark genug sind, die Klippen detailisierender Kleinmalerei siegreich zu überwinden. Alles ist hier Duft und Sternenschimmer, südliche Nacht, und schon um dieses einzigen Satzes willen muß man dem Schicksal danken, daß es Berlioz nach Italien führte! Wenig bekannt ist leider ein anderes schönes Stück, dessen isolierte Aufführung wegen der Beteiligung des Chors auf praktische Schwierigkeiten stößt: das Leichenbegängnis Juliens, eine Totenklage von hoher Poesie.

Bald darnach, für den Gedenktag der Revolution, den 28. Juli 1840, schrieb Berlioz seine Trauer- und Triumphsinfonie. Ihre Klänge begleiteten den Wagen, der die Asche der Gefallenen von 1830 zum Bastilleplatz trug. Das Stück, zur Aufführung im Freien bestimmt und darum ausschließlich für Blasinstrumente geschrieben, klar in der Anlage und volkstümlich im Charakter, fand allgemeinen Beifall und zwang sogar einen von Berlioz erbittertsten Gegnern, Adolphe Adam, zur Anerkennung. — Lediglich das Meyerbeersche Pathos des letzten Satzes, der Apotheose, mutet uns heute etwas veraltet an, übte aber damals eine besonders starke Wirkung aus,

[illegible] auf den Komponisten des Rienzi, dessen begeisterter Bericht wohl [illegible] schließt: „Wahrlich, ich bin nicht übel willens, die Komposition [illegible] Beethovenschen vorzuziehen; sie ist edel und groß von der ersten bis zur [illegible] freudig muß ich meine Überzeugung dahin ausdrücken, daß diese [illegible] und die Gemüter begeistern wird, so lange eine Nation dauern wird, [illegible] Namen Frankreich führt."

Inzwischen gingen Berlioz häusliche Verhältnisse unaufhaltsam der Auflösung entgegen. Durch seine Stellung als Musikkritiker mit der ganzen Theaterwelt in Verbindung, sah er sich Versuchungen ausgesetzt, denen sein reizbares Naturell nicht gewachsen war. Im selben Maße, in dem seine Zärtlichkeit für die arme, früh alternde Ophelia erkaltete, wuchs deren Leidenschaft für ihn und führte Szenen der [illegible] herbei, die ein weiteres Zusammenleben unmöglich machten. Eine gerichtliche Scheidung erfolgte nicht. Obwohl von ihr getrennt, sorgte Berlioz unter großen pekuniären Opfern für seine, dem Theater entfremdete, seelisch und körperlich schwer kranke Frau bis zu ihrem Tode, und auch seinem Sohne Louis, der später die Laufbahn eines Offiziers zur See ergriff, galt seine stete väterliche Fürsorge.

Im nächsten Jahre inszenierte er den Freischütz, zu dem er Rezitative schrieb und als Balletteinlage die „Aufforderung zum Tanz" instrumentierte. Nachdem er sich noch mit zwei großen Konzerten von den Parisern verabschiedet, trat er Ende 1842 die Periode seiner Konzertreisen im Auslande an in Begleitung der Sängerin Marie Martin, genannt Recio. Diese wenig bedeutende Künstlerin — „sie singt wie eine Katze" klagte Berlioz — ward später seine zweite Gattin und durch die Niedrigkeit ihres Charakters sein böser Stern. In den Memoiren wird sie kaum mit einem Worte erwähnt, und auch wir wollen uns nicht länger mit ihr beschäftigen.

Berlioz wandte sich zunächst nach Brüssel, dann über Mainz, Frankfurt, Stuttgart, Hechingen nach Leipzig, wo er Mendelssohn begrüßt und dessen „Walpurgisnacht" hört. Seine Bewunderung für dieses Werk hat später, in jenem Chore der „Kindheit Christi", der dem betlehemitischen Kindermord vorausgeht, merkliche Spuren hinterlassen. In Dresden leistet ihm Wagner „mit Eifer und sehr von Herzen" Beistand bei seinen Proben. — Über Braunschweig, Berlin, Hannover erreicht er die letzte Station dieser Reise, Darmstadt, und trifft Ende Mai 1843 wieder in Paris ein. Mit Ausnahme der heute sehr zu Unrecht vergessenen Kantate „der fünfte Mai" bestand das Programm seiner Konzerte im allgemeinen aus den Stücken, die auch heute noch am meisten gespielt werden: aus seinen beiden ersten Sinfonien, verschiedenen Ouvertüren und Fragmenten aus den großen Chorwerken. Wo er erschien, wurde er mit Wärme und Begeisterung aufgenommen.

Ins Jahr 1844 fällt jenes aufsehenerregende Monstrekonzert in den Räumen der Industrieausstellung, für welches Berlioz das Riesenorchester zusammenstellte, von dem er im Anhang seiner Instrumentationslehre träumt. Mit Einschluß des Chors belief sich die Anzahl der Mitwirkenden auf etwa Tausend, in deren Leitung sich Berlioz mit sechs Hilfsdirigenten teilte, die mit ihm durch ein elektrisches Metronom verbunden waren.

Im Juni und Juli des nächsten Jahres weilte Berlioz im Süden Frankreichs. Er konzertierte in Marseille und Lyon — mit sehr mittelmäßigem Erfolg, wie sich denken läßt; war er doch selbst den Parisern eine schwer begreifliche Erscheinung.

Nachdem Berlioz noch im August den Bonner Festlichkeiten bei der Einweihung des Beethovendenkmals beigewohnt, begab er sich Ende Oktober 1845 auf die Reise nach Wien, Prag und Budapest, die sehr bedeutungsvoll für ihn werden sollte, denn von ihr brachte er das reichste seiner Werke „Fausts Verdammung" mit, das, wie kein anderes, die Vielseitigkeit seiner Begabung zeigt.

„Ich suchte nicht nach Ideen", heißt es in den Memoiren, „ich ließ sie mir einfallen, und sie boten sich mir in der überraschendsten Ordnung dar". So schrieb er denn, wo er ging und stand; im Gasthaus, auf der Straße, im Postwagen, in der Eisenbahn, auf den Dampfschiffen der Donau. Es ist, als habe ihn die Berührung mit jenem Werk seiner Frühzeit, den acht Szenen, die den Grundstock der Damnation bilden, verjüngt und gestärkt. So entsteht, aus und neben dem Alten, Neues in gleicher Frische und Schönheit.

Das Textbuch müßte nicht von Berlioz verfaßt sein, wenn es nicht allerhand Wunderlichkeiten enthielte: Faust muß dem Rakoczymarsch zuliebe nach Ungarn reisen, für Gretchen wird der Familienname Oppenheim entdeckt, die Höllengeister reden mit diff! diff! und has! has! im Swedenborgischen Idiom; aber die bunte Folge wirksam kontrastierender Bilder bietet eine vortreffliche Unterlage für die Musik, an deren Ausführung Soli, Chor und Orchester den gleichen Anteil haben. Vermutlich würden wir uns an diesem Textbuch in keiner Weise stoßen, wenn es nicht, gemäß seiner Herkunft, auf Schritt und Tritt an Goethe erinnerte, wodurch leicht der Eindruck einer unfreiwilligen Parodie entsteht.

Das vermag uns aber den Genuß der reichen, tief empfundenen, alle Grade ihres Ausdrucksvermögens durchlaufenden Musik nicht zu trüben! Kein Teil der Partitur, der nicht seine eigenen Reize hätte! Die Einleitung atmet den warmen Hauch der Frühlingserde, mit mystischen Schauern greift uns der Osterchor ans Herz, aus der Weinseligkeit des Trinkgelages werden wir in die Sphäre der Luftgeister und Dämonen entrückt, erleben Margaretens Pein und Auferstehung und grausend fahren wir mit Faust zur Hölle. Hier, in der Höllenfahrt, hat Berlioz dem Entsetzen Töne verliehen, wie nie zuvor. Nichts Schrecklicheres, als diese einsame, wie im Sturm sich biegende Oboe über dem dumpfen Galopp der Rosse bei Rabenschrei und Blutregen, dieses unerbittlich gleichmütige Hop! Hop! des Mephisto! Eine prächtige Figur, dieser Mephisto! Ähnlich wie Kaspar im Freischütz durch sein Trinklied, wird auch er mit einer Solonummer schlagend genial gezeichnet: in der köstlichen Teufelei jener Serenade, wo Berlioz den ganzen Streichkörper gleichsam Gitarre spielen läßt! —

Die Première der Damnation hatte sich Berlioz für Paris aufgespart. Aber die Zeit seiner Abwesenheit im Auslande genügte, das Interesse der Pariser für ihn erheblich abzukühlen. So erfolgte die Aufführung bei halb leerem Saal. „Nichts", so berichtet er, „hat mich auf meiner Künstlerlaufbahn tiefer verwundet, als diese unerwartete Gleichgiltigkeit".

Nach diesem Mißerfolg, der sich auch pekuniär sehr fühlbar machte, suchte Berlioz sein Heil in Rußland. Im Februar 1847 verließ er Paris und debutierte in Petersburg und Moskau mit durchschlagendem Erfolg. Bei seinem zweiten Auftreten in Petersburg hatte er die Genugtuung einer vollendet guten Aufführung seiner Sinfonie Romeo und Julia in ihrer ganzen Ausdehnung. Auf der Rückreise konzertierte er in Berlin, das er mit der Auszeichnung des roten Adlerordens verließ.

Nach Paris zurückgekehrt, bewarb sich Berlioz vergeblich um die Direktion der Oper. Auch am Konservatorium hat er es nur zur Stellung eines Bibliothekars gebracht, und die einzige Ehrung, die ihm in der Heimat zuteil ward, bestand in seiner Aufnahme unter die Mitglieder des Instituts.

Den Winter und das Frühjahr verbringt Berlioz in London, wo er als Kapellmeister des Drury-Lane-Theaters verpflichtet war, und trifft, nach dem Bankrott des Unternehmens, im Juli 1848 wieder in Paris ein.

In diesem Jahre entstanden der Trauermarsch für Hamlet und „Der Tod der Ophelia" für Frauenchor mit Orchester, zwei kleine hochpoetische Werke.

Nachdem Berlioz die Zeit bis 1852 vorwiegend in Frankreich zugebracht, führte er von da ab bis gegen sein Lebensende ein unstätes Wanderleben, das ihm fast im ganzen zivilisierten Europa reiche Ehrungen einbrachte. In Deutschland war es namentlich Liszt, der sich hochherzig für ihn einsetzte.

Neben der Bearbeitung seines bereits 1834 entstandenen Liederzyklus „Sommernächte" für Orchester, schuf er im wesentlichen nur noch vier große Partituren: das Tedeum und die Kindheit Christi (vollendet 1854), die Trojaner und Beatrice und Benedikt (1863). — Mit diesen Werken tritt er in seine letzte, reifste Periode ein. Sein Stil hat sich gerundet und geklärt; der Klassiker gewinnt in ihm die Oberhand, ohne doch das alte, feurige Temperament zu verleugnen.

Das zum Ruhm des ersten Konsuls geschriebene Tedeum — ursprünglich mit dem Untertitel „Die Rückkehr vom italienischen Feldzug" als Teil einer größeren Komposition gedacht — wird an Großartigkeit von keiner anderen Schöpfung Berlioz übertroffen. „Kolossal, babylonisch, niniveartig" — so charakterisiert der Meister sein eigenes Werk. „Ja, das Requiem hat einen Bruder, einen Bruder, der mit Zähnen zur Welt gekommen ist wie Richard III. (den Buckel abgerechnet)". Dem Requiem gegenüber zeichnet sich der neue Bruder durch die größere musikalische Fülle, durch die noch größere Gedrungenheit im Aufbau der einzelnen Sätze aus. Alle sechs sind bedeutend und eigenartig; am gewaltigsten in der Entwicklung wohl der zweite, das scherhaft verzückte „Tibi omnes" und der monumentale, wie aus Fels gehauene letzte Satz „Iudex crederis" mit der erschütternden Wucht seiner Rhythmen. In den Bereich der Ausdrucksmittel ist die Orgel miteinbezogen, die sich selbständig dem Orchester gegenüberstellt. Gleich die Introduktion mutet an, wie ein Wettstreit dieser beiden Mächte, der geistlichen und der weltlichen. — Es ist unbegreiflich, daß dieses dankbare, in seiner Wirkung zündende Werk so gut wie unbekannt bleiben konnte! Hier wäre für die Chorvereine unserer großen Städte noch ein fruchtbares Feld zu bebauen!

Das anmutige Widerspiel dieses Riesen ist das kleine, dreiteilige Oratorium „Die Kindheit Christi". Duftig und zart, auf alle größeren Mittel verzichtend, erinnert es mit seinem archaisierenden Kolorit an die vergilbten Blätter einer Heiligenlegende. Stille Versonnenheit und Träumerei kennzeichnen seinen Stil, und überrascht gewahrt man den reichen Schatz reiner Kindlichkeit, der dem Mann der starken Effekte eigen war. Wie liebenswürdig ist bei der Rast der heiligen Familie in der Wüste das naive Staunen der Maria gezeichnet:

Allegretto grazioso.

Voy - ez ce beau ta - pis d'her-be dou - ce et fleu - ri - e

— wieviel Güte liegt in den wohlwollenden Worten des Hausvaters zu Sais!:

Andantino.

Al - lez dor-mir, bon pè - re! Bien re-po-sez, Mal ne son - gez! Plus d'a-lar-mes.

Auch dieses intime, anspruchslose Werk harrt noch, wie das Tedeum, gerechter Würdigung.

Mit der fünfaktigen Oper „Die Trojaner", seiner umfangreichsten Schöpfung, wollte Berlioz sein Höchstes geben zur Verherrlichung des Dichters seiner Jugend.

„Divo Virgilio" lautet die Widmung. Es ist wahrhaft tragisch, welch einen Reichtum an großer, edler Musik er hier an ein totgeborenes Textbuch verschwendet hat! Nichts beweist seine Verständnislosigkeit der Bühne gegenüber schlagender, als diese selbstverfaßte Dichtung. Er schwelgt in Erinnerungen, klammert sich an einzelne heroische Bilder, die ihm seit seiner Kindheit im Sinne haften — und vergißt darüber ganz den Zuschauer und seine berechtigten Ansprüche an eine logisch gegliederte, dramatisch wirksam aufgebaute Handlung. In der Fülle der auftretenden Personen, von denen nur Kassandra und Dido, nicht aber der eigentliche Held, Aeneas, deutlich gezeichnet und charakterisiert sind, wird sich nur der zurechtfinden, dem, wie Berlioz, das ganze Gedicht der Aeneide und die Beziehungen seiner Personen zueinander lebendig sind; andernfalls hört er nur Namen und erfährt, meist durch Erzählung, Vorgänge, die ihn gänzlich kalt lassen. Denn wie die ihrer großen Mehrzahl nach blutlosen Gestalten, so ist uns auch das Schicksal Trojas und Roms gleichgültig, und die beiden einzigen dramatischen Momente: die Erscheinung Hektors und das erste Auftreten des Aeneas in Didos Palast genügen nicht zur Belebung der dürftigen, in epischer Breite sich hinschleppenden Handlung, die durch den äußerlichen Aufputz von Umzügen und Tänzen noch mehr verzögert und gedehnt wird.

Wie sehr Berlioz dennoch von der Größe seines Stoffs, den er dramatisch nicht meistern konnte, erfüllt und begeistert war, das zeigt uns umso überzeugender seine Musik. Hier, wie in „Beatrice und Benedikt" ist er unter dem Einfluß Glucks vielerorten zu einer Stetigkeit und Ruhe der melodischen Linie gelangt, die ihm früher in diesem Maße nicht eigen war. Namentlich im 4. Akt erhebt er sich zu wahrhaft klassischer Schönheit, so in dem Quintett der 5. Szene:

Allo modto
Didon: Tout cons - pire à vain - cre mes re - mords

— dann in jenem wundervollen Septett, wo die ferne Meeresbrandung in den träumerischen Gesang der sieben Stimmen und des Chors miteinstimmt, und in der beglückenden Weise des anschließenden Duetts:

Andantino non troppo lento.
Didon: *p* Nuit d'i-vresse et d'ex - ta - se in - fi - ni - e! Blon-de Phoebé, grands as - tres de sa cour, Ver - sez sur nous vo - tre lueur bé - ni - e, Fleurs des cieux sou - ri - ez à l'im - mor - tel a - mour!

Aber auch der Schlußakt birgt Erlesenes: das sehnsuchtskranke Lied des Steuermanns:

Allegretto.
mf
Hylas: Val - lon - so - no - - - - - - - - re!

— die Arie des Aeneas, den Tod der Dido. Im ersten Teil der Oper hat namentlich die Gestalt der Kassandra Anlaß zu großer, charaktervoller Musik gegeben. Dagegen mutet die poesievolle choreographische Szene der Hofjagd wiederum ganz romantisch an. Mit einigen Erläuterungen versehen, gäbe sie ein wirkungsvolles Orchesterstück für den Konzertsaal ab. — Freilich steht längst nicht alles mit den erwähnten Stücken auf gleicher Höhe, und es finden sich — viel öfter als bei Gluck — weite Strecken, in denen sich eine gewisse akademische Trockenheit bemerkbar macht (dahin gehört z. B. der ganze dritte Akt). Dennoch enthält die Oper in ihren zwei letzten Akten soviel Bedeutendes, daß der Wunsch gerechtfertigt erscheint, diese Teile wenigstens für den Vortrag im Konzert zu retten!

In seinem letzten Werk „Beatrice und Benedikt" wendet sich Berlioz nochmals Shakespeare zu. Auch hier stammt der Text von ihm selbst, aber die Anlehnung an den großen Dichter, dessen Lustspiel „Viel Lärmen um nichts" der dramatische Kern und zumeist auch der Dialog entnommen wurde, ist der Bühnenmäßigkeit seines Buches sehr zustatten gekommen, wiewohl Berlioz durch Ausschaltung der eigentlichen Haupthandlung, der Verleumdung Heros, auf starke Gegensätze verzichtet und somit alles auf die Basis ungetrübter Heiterkeit gestellt hat. Die Buffofigur des Somarone — Berlioz eigene Erfindung — fügt sich zwanglos dem Stil des Ganzen ein. So ist denn hier ein wirkliches Meisterwerk entstanden, das nur gegenüber den Ansprüchen der Galerie versagt.

Die Musik, durchweg fein und geistreich, offenbart den Adel und die Güte der Berliozschen Empfindungswelt reiner und abgeklärter, als irgend eine seiner früheren Partituren. Stücke, wie die Arie der Hero, das nächtliche Duett und das Terzett der Frauen:

Larghetto.
Héro: Je vais d'un coeur ai-mant êt-re la joie et le bon-heur sup-rè-me

werden jedem, der sie einmal gehört, unvergeßlich bleiben. — Die Ouvertüre ist ein Kabinettstück, ein kleines Brillantfeuerwerk schalkhafter Anmut und sprudelnden Lebens. Das Ganze ist, nicht minder wie die „Kindheit Christi" ein schlagender Beweis gegen die oft aufgestellte Behauptung, Berlioz habe sich nur mit Hilfe außergewöhnlicher Mittel und verblüffender Effekte aussprechen können.

Die Uraufführung des Werkes erfolgte im neuen Theater zu Baden-Baden unter der Leitung des Komponisten und erzielte einen vollen Erfolg. Einige Monate darnach ging sie mit demselben Glück zu Weimar in Szene. Ein wenig günstiges Geschick dagegen waltete über den Trojanern, die im November 1863 in Paris aus der Taufe gehoben wurden. Des langen Zuwartens überdrüssig, hatte sich Berlioz endlich entschlossen, die drei letzten Akte unter dem Titel „Die Trojaner in Karthago" dem Lyrischen Theater zur Verfügung zu stellen. Nach mangelhafter Vorbereitung mit unzulänglichen Mitteln aufgeführt, fand die Oper eine laue Aufnahme und verschwand nach 21 Vorstellungen endgültig vom Spielplan. Das war die letzte große Enttäuschung in Berlioz Leben. Immerhin war der materielle Gewinn aus diesen Aufführungen bedeutend genug, ihm die Niederlegung seines Amtes als Musikkritiker zu ermöglichen.

Die letzten Jahre des alternden Meisters waren reich an seelischen und körperlichen Leiden. Dem plötzlichen Tode seiner zweiten Frau folgte im Jahr 1867 der seines einzigen Sohnes, an den er sich mit wachsender Neigung angeschlossen hatte.

Dazu war er den größten Teil des Tages von heftigen neuralgischen Schmerzen gemartert und litt schwer unter der Zurücksetzung als Künstler, die er im eigenen Lande erfuhr. Da gedenkt der Einsame jener ersten Liebe seiner Kindheit, der schönen Estella. Die Leidenschaft eines Jünglings erwacht in ihm. Es gelingt ihm, die greise Witwe, Mutter erwachsener Kinder, ausfindig zu machen; er sucht sie auf und ist glücklich, mit ihr korrespondieren und sie von Zeit zu Zeit besuchen zu dürfen. Diese erste und letzte große Liebe bildete den rührenden Ausklang seines vielbewegten Lebens, sie war der Trost jener fünf Jahre der Krankheit und der Verbitterung, die seinem Tode vorangingen. Er starb am 8. März 1869.

Berlioz zählt nicht zu den volkstümlichen Meistern. Seine Gemeinde war zu allen Zeiten klein. Die Wirkung auf die große Menge, der stets sein bestes Teil verborgen blieb, hielt nur solange an, als der rein äußerliche Eindruck seiner Neuerungen. Der Triumphzug Wagners ging über ihn hinweg und ließ viele gerade seiner besten Werke in unverdiente Vergessenheit fallen. Wohl gehört er nicht — um einen Ausdruck Kretzschmars zu gebrauchen — unter die Erzväter der Musik; Problem, wo man ihn anpackt, ist ihm wenig durchaus Vollkommenes gelungen; aber doch hat er bisweilen die höchsten Höhen der Kunst erreicht, und es ist kaum ein Werk, dem nicht eine ganz eigene Schönheit innewohnte, eine Schönheit, die viel tiefer gründet, als der flüchtige Reiz gewagter Absonderlichkeiten. Berlioz gehört zu den keuschen, herben Persönlichkeiten, die man erwerben muß, um sie dann unverlierbar zu besitzen. Und sicherlich würde er heute beträchtlich an Boden gewinnen, wenn man ihn besser kennte, öfter und vollständiger hörte. Noch bedarf es der Werbung um ihn, des Einsatzes der ganzen Persönlichkeit eines begabten Dirigenten, der Mottls und Weingartners Werk vollendete. Viel Mühe und Arbeit freilich dürfte es kosten, bis unsere an den nachwagnerschen Klangschwall gewöhnten Orchester wieder zur Reinlichkeit des berliozischen Stils erzogen wären; doch diese Mühe würde nicht vergeblich sein: für Berlioz und über ihn hinaus!

Die Erkenntnis der Tonkunst

Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft

Von

Arthur Wolfgang Cohn, Breslau

Zehn Jahre sind vergangen, seitdem Hugo Riemann in seinem „Grundriß der Musikwissenschaft" (1908) zum ersten Male eine zusammenfassende Darstellung der tonkünstlerischen Erkenntnisformen gegeben hat. Inzwischen ist das Gebiet der Musikwissenschaft nicht unbeträchtlich erweitert worden; mindestens ist die Möglichkeit der Erweiterung vorhanden, durch die neuerdings erzielten Ergebnisse der allgemeinen kunstwissenschaftlichen Forschung (Kunstphilosophie, -phänomenologie, Wertästhetik). Unter diesen Umständen ist eine weitergreifende und dabei stärker vereinheitlichende Übersicht über die musikalischen Erkenntnisse möglich und auch erforderlich, als Riemann sie seinerzeit zu geben vermochte. Eine solche Zusammenstellung wird hier versucht; unter Berücksichtigung aller tatsächlichen Ansätze musikwissenschaftlicher Übung soll sie aus dem Wesen der Musikwissenschaft als „Erkenntnis der Tonkunst" gesetzmäßig abgeleitet werden. Zu sachgemäßer Begründung und Bestimmung dieser Aufgabe sind vor ihrer Lösung einige allgemein-

wissenschaftliche Vorbemerkungen, die Feststellung der erkenntnistheoretischen und kunstphilosophischen Grundlagen, unerläßlich; denn „Erkenntnis der Tonkunst" ist zunächst „Erkenntnis überhaupt" und dann Erkenntnis des besonderen Gegenstandes „Tonkunst". Darauf soll die geplante Übersicht gegeben und am Schlusse die Bedeutung der Musikwissenschaft für die gesamte Musikpflege gewürdigt werden.

1. Erklärung.

Bevor die sachliche Erörterung selbst beginnen kann, müssen erst die dafür maßgebenden **Gesichtspunkte** festgelegt werden.

„Erkenntnis" heißt: Befaßtsein eines Erkennenden (des Subjekts) mit einem Gegenstand (dem Objekt). Oder umgekehrt: Zur-Geltung-kommen des Objekts durch das Subjekt. Wenn z. B. ein Baum erkannt wird, so ist irgendein menschliches Ich auf diesen Baum bezogen, nimmt ihn wahr und denkt ihn; der Baum anderseits erlangt dadurch eine gewisse Geltung in dem Bewußtsein des Ichs.

Vorausgesetzt ist bei diesem Vorgang das voneinander unabhängige Vorhandensein des Subjekts und Objekts, des erkennenden Menschen und des zu erkennenden Baums. Ferner muß die Möglichkeit einer erkenntnismäßigen Beziehung vorliegen; das Ich muß die Fähigkeit zum Wahrnehmen und Erkennen besitzen, der Baum sich dem Ich darbieten. Diese beiden Bedingungen sind erfüllt im „Bewußtsein" des Menschen und der „Erscheinung" des Baums.

Das eigene Bewußtsein und die Erscheinung des Gegenstandes werden in jedem Einzelfalle der Erkenntnis unmittelbar vom Ich „erlebt"; Subjekt und Objekt, sowie die Möglichkeit ihrer erkenntnismäßigen Beziehung sind „erfahrungsmäßig (empirisch) gegeben". Alle Erkenntnisinhalte, die auf dem Erleben eines empirisch gegebenen Gegenstandes beruhen, werden mit dem gemeinsamen Namen Erfahrung bezeichnet.

Neben der Erfahrung gibt es noch eine andere Art von Erkenntnis, die von der empirischen Gegebenheit der Gegenstände absieht. Die erfahrungsmäßige Gegebenheit ist zufällig, in jedem Einzelfalle anders. Nicht nur alle Bäume sind in der Erscheinung verschieden, sondern sogar derselbe Baum sieht nicht immer gleich aus. Und doch „gelten" alle diese mannigfaltigen Erscheinungen als Bäume. Schon darin zeigt sich eine gewisse Vernachlässigung der empirischen Besonderheit, eine erkenntnismäßige Verallgemeinerung. „Baum" ist jetzt nicht mehr das Hier und Jetzt des einzelnen Gegenstandes, sondern eine allgemeine Denkform, die in dieser „formalen" Hinsicht von dem einzelnen empirischen „Inhalt" unabhängig ist. Immerhin ist sie noch an eine gewisse Materie (Stoff) — die empirische Gesamtheit aller gegebenen Bäume — gebunden; es gibt aber Denkformen so allgemeiner Art, daß sie von jeder materialen Bindung frei, vor aller Erfahrung (a priori) da sind. Hierher gehören „Begriff", „Grund", „Ziel", „Gesetz" u. a. m. Sie können ebenso wie alles empirisch Gegebene ihrerseits zu Erkenntnisgegenständen gemacht werden; freilich nicht empirischer, sondern „apriorischer" Erkenntnis, — als Ideen (Urbilder).

In diesem ideellen Sinne soll hier die „Erkenntnis der Tonkunst" verstanden werden. Es handelt sich nicht um eine Betrachtung empirischer Einzelfälle tonkünstlerischer Erkenntnis, sondern um ihre allgemeine Gesetzmäßigkeit, um gewisse a priori vorhandene Möglichkeiten, ideelle Formen mit einem empirischen Inhalt zu erfüllen. Immerhin ist der Umfang der Erörterungen auch empirisch begrenzt, insofern nur die Formen derjenigen Erkenntnisinhalte in Frage stehen, deren Gegenstand die Tonkunst bildet. Freilich sollen dabei musikalische Dinge und Menschen Berücksichtigung finden: das „Bedeuten" der Tonkunst soll Tonwerke und Tonkünstler umfassen.

— Nach dieser Festlegung der Gesichtspunkte der beabsichtigten Erörterungen kann mit diesen selbst begonnen werden:

Die erste Form, in der Tonkunst — Tonwerke und Tonkünstler — erkenntnismäßige Geltung erlangen kann, ist die **Erklärung**. (Über die andere Erkenntnismöglichkeit, die „Bestimmung", unten [2]). Bei der näheren Darlegung, was unter erklärender Erkenntnis zu verstehen ist, möge das Beispiel der denkmäßigen Erfassung des Baums weiterhin zur Veranschaulichung dienen. Gegeben ist da ein in einem einzelnen Sinneseindruck aufgefaßter Gegenstand, eine individuelle (unteilbare) Tatsache. Diese Tatsache, die wahrgenommene Erscheinung des sich verästelnden und verzweigenden, Blätter tragenden Stammes, wird als Baum „begriffen".

Der Erkenntnisinhalt Baum ist der Begriff, in dem die eben geschilderte tatsächliche Wahrnehmung erklärt wird. Die Begriffsbildung kann nun auf dreierlei Weise vor sich gehen. Einmal gelten als Bäume außerordentlich viele Gegenstände, deren individuelle Erscheinung mehr oder weniger verschieden ist. Sie werden durch den Baum-Begriff zu einer Einheit verknüpft, werden zur Gattung zusammengeschlossen; bei aller besonderen Mannigfaltigkeit ist ihnen das Baum-sein gemeinsam. Diese Art der Erklärung, die Erkenntnis der Einheit einzelner Tatsachen im Gattungsbegriff, vollzieht sich mittels Sammlung (Synthese) von Erfahrungen; sie „leitet" auf den Begriff „hin", ist Induktion. — Auf die Erkenntnis der Tonkunst angewandt, ergeben diese Darlegungen folgendes: Tonkunst kann ein Gattungsbegriff sein; er ist dann die induktive Erklärung für eine Gesamtheit individueller Tatsachen — die tonkünstlerischen Dinge: Tonwerke, und die ihrer gemeinsamen Veranlagung und Ausbildung nach „musikalisch" genannten Menschen: Tonkünstler.

Der zweite Weg erklärender Begriffsbildung ist die Durchschauung der einzelnen Wahrnehmung. Um beim Beispiel des Baums zu bleiben: Der Baum-Begriff bedeutet nicht nur die Gattungseinheit vieler einzelner Baum-Tatsachen, sondern auch die Wesenseinheit eines jeden Baums. Diese Art begrifflicher Erklärung kann aus einmaliger Erfahrung gewonnen werden. Um das Wesen des Begriffes Baum zu erkennen — das, was ihn von angrenzenden Wesenseinheiten wie „Strauch" oder „Busch" unterscheidet —, bedarf es nur eines einzigen Anblickes oder einer Schilderung seines Aussehens; aus der denkmäßigen Zergliederung (Analyse) dieser Erfahrung ergibt sich das Wesen des Baums. Diese Erklärung wird nicht synthetisch, sondern analytisch, nicht auf dem Wege des Sammelns, sondern des „Durchschauens" vollzogen: durch Intuition[1]. — Auch diese Bedeutung der Wesenseinheit hat der Begriff der Tonkunst; intuitiv gewonnen, scheidet er z. B. Tonkunst von Malerei, Tonwerke von militärischen Signalen, Tonkünstler von Musikalienhändlern.

Endlich kann der erklärende Begriff eine vor der erklärten Tatsache vorhandene allgemeine Denkform sein, die auf die besondere Erfahrung angewandt, aus der die individuelle Erkenntnis abgeleitet wird. Der Baum-Begriff kann einem Menschen, z. B. einem Großstadtkinde, bekannt sein, ehe es den Anblick eines Baumes als Tatsache erlebt hat. Sieht es dann einen, so erfüllt es die allgemeine Begriffsform mit dem Inhalt seiner Wahrnehmung[2]. Die Erklärung wird hier nicht durch Verknüpfung oder Abgrenzung der einzelnen Erfahrungen, sondern durch „Ableitung" aus einer apriorischen Denkform erreicht: mittels Deduktion. — Als solcher allgemeiner Formalbegriff kann die Tonkunst ebenfalls verstanden werden; sie ist dann ein apriorischer Erkenntnisinhalt, — richtiger: Erkenntnisform, in welche die einzelne Erfahrungstatsache — Tonwerk oder Tonkünstler — hineinpaßt, und die sie dadurch erklärt.

Nach der verschiedenen Art, die erklärende Erkenntnis zu vollziehen, ist auch die Geltung der Erkenntnisinhalte verschieden. Was zunächst ihre objektive Geltung, d. h. die Bedeutung der in ihnen „zur Geltung gekommenen" Gegenstände anlangt, so ist zwischen den erklärten Tatsachen und den erklärenden Begriffen — dem tatsächlichen Sein der einzelnen Bäume und dem Gattungs-, Wesens- oder apriorischen Baum-Begriff — zu unterscheiden. Die empirisch gegebenen Gegenstände gelten als real (wirklich), die apriorischen, zu denen die Begriffe gehören, als ideal (ideenhaft). Die induktiv bezw. intuitiv gewonnenen Gattungs- und Wesenseinheiten werden allerdings, zur Unterscheidung von den deduktiven „reinen" Idealbegriffen, auch als „Realbegriffe" bezeichnet; es soll damit angedeutet werden, daß sie auf der Erfahrung realer Tatsachen beruhen. Richtiger wäre es, nur ideale und reale Begriffsinhalte zu trennen; denn die Begriffe selbst sind niemals „wirklich", da sie überhaupt nicht „sind" — wie die Tatsachen —, sondern nur „bedeuten"[3]. — Der Begriff der Tonkunst hat demnach als apriorisch-deduktiv einen idealen, als empirisch-

---

[1] Vgl. Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik (1901), S. 1; Moritz Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses, im 1. Band des Jahrbuchs für Philosophie und phänomenologische Forschung (1913), Sonderabdruck S. 4 ff.

[2] Dieser Fall zeitlicher — also empirischer, nicht ideeller — Apriorität ist nur zur besseren Veranschaulichung angeführt; aus der Darlegung zu Anfang des Abschnitts ergibt sich, daß die Apriorität kein empirisches — räumliches oder zeitliches —, sondern rein ideelles Verhältnis ist.

[3] Vgl. Simmel, Hauptprobleme der Philosophie (1905), S. 97.

induktiv oder intuitiv einen realen Inhalt; die als tonkünstlerisch erklärten Tatsachen, Tonwerke und Tonkünstler, sind Realitäten. Allerdings muß hier auf zweierlei hingewiesen werden: einmal ist auch die Idealität des apriorischen Tonkunst-Begriffs nicht „rein", da er doch nicht von jedem materialen Gehalte frei, nicht bloß formales Denkgesetz ist; zum zweiten sind wieder Tonwerke und Tonkünstler nur real, solange sie als Tatsachen begriffen werden, nicht jedoch, wenn sie selbst als Begriffe einzelne Erfahrungsinhalte erklären. So setzt auf der einen Seite die Idee der „Tonkunst" stets die empirische Gegebenheit der „Töne" und des menschlichen „Könnens" voraus; andererseits kann die Bezeichnung der Beethovenschen Neunten Sinfonie als Tonwerk ebensogut nur ihre tatsächliche Wahrnehmbarkeit wie ihre gattungsmäßige oder Wesensbeschaffenheit andeuten — und die Benennung ihres Schöpfers als Tonkünstler entweder nur einfach sein empirisches Dasein angeben oder aber die Eigenart dieser Persönlichkeit erklären. Ja, neben der Idee der Tonkunst ist auch eine Tonwerks- und eine Tonkünstleridee denkbar, freilich ebenfalls nicht „rein"; die Idealität des Tonkünstler-Begriffs wird durch den Ausdruck „Tonkünstlertum" besonders gekennzeichnet.

Die subjektive — auf dem Erkennen beruhende — Geltung der erklärenden Erkenntnisinhalte ist ihre Richtigkeit. Sie ist den objektiven Geltungsweisen entsprechend verschieden. Der reinen Idealerkenntnis eignet einsichtige (evidente) Gewißheit, der empirischen Erklärung der Realitäten mehr oder minder große Wahrscheinlichkeit. Endgültig gewisse (exakte) Richtigkeit kommt nur den von jeder empirischen Gegebenheit losgelösten (absoluten), abgezogenen (abstrakten) und rein formalen Erklärungen zu; die auf Erfahrungstatsachen bezogenen (relativen), mit einem „Erdenrest" behafteten (konkreten) und material bedingten Realerkenntnisse können dagegen durch die stets fortschreitende Erfahrung jederzeit widerlegt werden. Immerhin gelten auch die empirischen Erklärungen — zumal die „einsichtig-wahrscheinliche" Erkenntnis — für die jeweilige Stufe der Erfahrung, auf die sie gegründet sind, als allein richtig[1]). Die Erkenntnis der Tonkunst ist also, weil niemals völlig ideal (absolut-abstrakt-formal), auch niemals endgültig gewiß; indes können ihre relativ-konkret-materialen Erklärungen ein hohes Maß von Wahrscheinlichkeit, sogar — bei der Intuition und Deduktion — eine Art Evidenz besitzen.

2. Bestimmung.

Nicht jede musikalische Erkenntnis ist Erklärung. Bei der erklärenden Beziehung des menschlichen Ichs auf den zu erkennenden Gegenstand wird nur diesem Wichtigkeit beigemessen; nur das Objekt kommt im Begriff zu erkenntnismäßiger Geltung, nicht auch das erkennende Subjekt. Ob Bäume oder Tonwerke und Tonkünstler oder selbst das eigene Ich erklärt werden, — immer ist doch die Erklärung durchaus objektive, sachliche Erkenntnis; irgendwelche persönliche Stellungnahme ist bei einer schlichten Tatsachenfeststellung und Begriffsbildung ausgeschlossen.

Nun ist aber die erkenntnismäßige Beziehung keineswegs immer so „selbstlos". Es besteht die Möglichkeit, im Erkennen auch eine persönliche Stellungnahme zu den Erkenntnisobjekten zu berücksichtigen. Die Wirkung der empirischen Gegenstände auf das sie erfahrende Subjekt gewinnt jetzt Bedeutung für die Bildung der Erkenntnissätze. Nicht nur die einfache Gegebenheit des „Gegenstandes", sondern auch der „Zustand" des Erlebenden kann darin zur Geltung kommen. Hierbei ist nicht an eine „Selbsterkenntnis" zu denken; diese kann eine völlig sachliche „Selbstvergegenständlichung" sein, die sich von der objektiven Erklärung irgend eines dinghaften Gegenstandes nicht im mindesten unterscheidet. Vielmehr ändert sich hier die Geltung der Gegenstände; die Erkenntnisinhalte, für die in materialer Hinsicht allein die Gegebenheit der Objekte — das einfache „Sein" der Bäume, Tonwerke, Tonkünstler — maßgebend war, werden von dem Ich, das die Gegenstände erlebt, subjektiviert, „verpersönlicht". Der Erkenntnis des schlichten Seins stellt sich die des Wertseins, der Erklärung des empirisch oder apriorisch Gegebenen die **Bestimmung** seines Wertes zur Seite.

Das erkenntnismäßige Verfahren — Induktion, Intuition, Deduktion — ist bei der Bestimmung dasselbe wie bei der Erklärung; es verändern sich nur die Formen der Erkenntnisinhalte, die Geltungsbezeichnungen. Das oben (1) herangezogene Beispiel soll auch dies sinnfällig machen.

---

[1]) Vgl. Husserl, Logische Untersuchungen (1900), Band I, S. 254 ff.

Nehmen wir an, es erwirbt jemand Landbesitz, und dieser besteht ausschließlich aus Äckern und Wiesen, aber mit wenig ertragreichem Boden, während er von ausgedehnten Wäldern umgeben ist, mit reichem Bestand von hohen und starken Bäumen. Diese werden dann von dem neuen Eigentümer der Felder nicht einfach als schlichte Eindrücke wahrgenommen und aufgefaßt, sondern er empfindet den Anblick als Reiz, selbst einen Wald zu besitzen; er fühlt ein „Bedürfnis" danach. Ja, noch mehr, das Bild ist ihm ein Antrieb, solche Bäume zu pflanzen; er fühlt einen „Drang" zur eigenen Betätigung. Die empirische Erscheinung ruft Gefühlszustände, eine persönliche Teilnahme (Interesse) in ihm nach; er erlebt die Gegenstände seiner Wahrnehmung nicht als bloße Tatsachen, sondern als Güter und Werke. — Wendet man das von den Bäumen Gesagte auf die Erscheinungen der Tonkunst — Tonwerke und Tonkünstler — an, so heißt das: Auch die individuellen Tonwerke werden nicht nur als Tatsachen, sondern ebenso als Güter und Werke (schon der Name „Tonwerk" deutet darauf hin!) erlebt. Und das Leben der Tonkünstler ist ebenfalls nicht ein bloßes Dasein, sondern ein Werten und Wirken, ein Genießen und Schaffen.

Diese Einstellung gegenüber dem empirisch Gegebenen bleibt für die erkenntnismäßige Bestimmung maßgebend. Wie bei der induktiven Erklärung der Gattungsbegriff — Baum, Tonwerk, Tonkünstler — die einzelnen Tatsachen verknüpft, so werden hier die Güter zu einem Schatz, die Werke durch einen Zweck zusammengeschlossen. Der Schatz ist ein Gesamtgut, der Zweck dasjenige, was individuellen Werken als Mitteln zu seiner Erfüllung gemeinsam ist, — mag darunter nun eine Baumschule oder Richard Wagners „Lebenswerk" verstanden werden. Die Tonkünstler sind dementsprechend hier auch nicht mehr einfach irgendwie „musikalisch veranlagte" Menschen, sondern Gruppen Musik wünschender, hoffender, liebender, genießender und wollender, handelnder, schaffender, wiedergebender, deutender, beurteilender — kurz: musikalisch fühlender und tätiger Persönlichkeiten.

Wie man weiter durch Intuition zur Erklärung der individuellen Einzelheiten als begriffliche Wesenseinheiten, durch Abgrenzung zur Begründung gelangt, so kommt man intuitiv bestimmend über den Schatz- und den Zweckgedanken hinaus zur Erkenntnis des Wertes der Güter und Werke. Und zwar gilt der Wertmaßstab für jedes einzelne Gut ebenso wie für seinen Genuß, für jedes Werk wie sein Vollbringen. In unserem Beispielfalle ist der Wesensbegriff Baum zugleich bestimmend für die Einschätzung der vorhandenen Bäume und für den Anpflanzungsplan. Ebenso hat die Tonkunst hiernach eine zweimal zweifache normative (wertsetzende) Bedeutung: als Maßstab für alle musikalische Werthaltung — die wertgehaltenen Tonwerke und das Werthalten der Musiker — und jede tonkünstlerische Leistung, des Leistens wie des Geleisteten.

Endlich können — bei deduktivem Vorgehen — die bestimmenden Erkenntnisformen ebenso wie der erklärende Begriff ideale Bedeutung haben; nur stellen sie dann nicht apriorische Möglichkeit, sondern Notwendigkeit fest: sie sind Forderungsideen, Formen eines vor jedem empirischen Sein erkannten Sein-Sollens, Aufgaben, die durch das reale Sein erfüllt, „verwirklicht" werden. Auch Baum und Tonkunst können, wie oben als begriffliche Ideen, so hier als — wenn auch wieder nicht „rein" — apriorische Forderungen verstanden werden, welche durch die zugehörigen Güter und Werke objektiv, durch die Stimmung und Betätigung der sie erlebenden Persönlichkeiten subjektiv realisiert werden.

Sinngemäß ist die Geltung der Gegenstände in den bestimmenden Erkenntnisinhalten gegenüber den erklärenden ebenfalls verändert. Handelt es sich doch hier bei der Unterscheidung von Ideen und Realitäten nicht um ein Verhältnis von — denkmäßiger — Möglichkeit und Wirklichkeit, sondern von Notwendigkeit und Verwirklichung. Idealität heißt hier: apriorische Vollendung und Forderung ihrer empirischen Realisierung, — Realität: Fortschritt, Erfüllung der idealen Aufgabe. Nicht die Wirklichkeit der Erkenntnisobjekte, sondern ihr Wert steht bei der Bestimmung in Frage. Das empirische Erkenntnisgebiet der Erklärung ist die Natur (das „Geborene"), der Bestimmung die Kultur (das „Gepflegte"). Die Einheiten der Natur wie der Kultur gehen beide auf empirische Gegebenheit zurück; jeder kulturelle Zusammenhang wird jedoch durch einen allgemeinen Grundwert bestimmt: so ist die Kultur der Kunst — und damit auch die Musik — der Schönheitsidee zugeordnet[1].

---

[1]) Vgl. J. Cohn, a. a. O., S. 2ff.; Rickert, Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft (3. Aufl. 1915), S. 19ff.

Die auf der **Erkenntnisweise** beruhende Geltung der bestimmenden Inhalte ist dieselbe wie bei der Erklärung (oben (1)).

3. Musikwissenschaft.

Der erklärenden Naturerkenntnis eignet allein reine „Sachlichkeit"; die bestimmenden Erkenntnisse von Kultur haben eine „persönliche" Färbung. Die kulturellen Erscheinungen werden — wenn man den Ausdruck „Tatsachen" hier anwenden will — als „Gefühlstatsachen" erkannt; sie sind Angelegenheiten des menschlichen Gemüts und Willens, seines Selbstbewußtseins, — nicht des unpersönlichen Fremdbewußtseins des Verstandes. Immerhin ist aber auch die Bestimmung wie die Erklärung **Theorie** (Betrachtung), — im Gegensatz zur **Praxis** (Betätigung), der Bewährung der menschlichen Fähigkeiten.

Dieser Gegensatz ist indessen nicht unüberbrückbar. Theorie und Praxis werden durch die Idee der **Vernunft** und ihre natürlichen und kulturellen Realisierungsweisen geeint. In der Kulturerkenntnis wird die Praxis zum Gegenstand theoretischen Erkennens gemacht — man kann von einer „Theorie der Praxis" sprechen —, und eine noch engere Verknüpfung enthält die „Praxis der Theorie", die **Erkenntniskultur**. Auch der Gelehrte, der Theoretiker, ist Mensch, ist nicht bloß mit Verstand, sondern auch mit Gemüt und Willen begabt; neben seiner Intelligenz (Einsicht) besitzt er Fantasie (Einbildungskraft) und Energie (Tatkraft). Mag er die Umwelt auch vorwiegend sachlich, unpersönlich betrachten — diese Einseitigkeit erklärt und bestimmt sich aus der Unvollkommenheit alles Realen —, so „lebt" er doch und „erlebt", denkt nicht bloß, sondern fühlt und handelt auch. Und so schreitet er vom **Erkennen** zum **Bekennen**, vom Urteilen zum **Beurteilen**, vom Theoretisieren zur Praxis des Erkennens vor. Nunmehr erhält dieses neben seiner sachlichen Richtigkeit wie jede Praxis des menschlichen Lebens **Wertgeltung**; das naturhaft-unpersönliche Erkennen wird zur Kultur, der Wertidee der **Wahrheit** zugeordnet. Die Erkenntnis als solche ist jetzt nicht mehr nur Tatsache und Begriff, sondern — als Kenntnis und Lehre — Gut und Werk, Schatz und Zweck, Maßstab und Ziel; das Erkennen ist ebenso Wertschätzung und Wertschöpfung, — als Forschung, Wissen, Mitteilung. Die Erkenntnis in diesem Sinne, als kulturelle Verwirklichung der Wahrheitsidee, heißt **Wissenschaft**.

Auch die Erkenntnis der Tonkunst kann demnach entweder rein sachliche, „uninteressierte" Gegenstandsbetrachtung, theoretisches Erkennen sein, — so ist sie in den bisher gemachten Ausführungen dargestellt worden; oder aber sie ist praktische Erkenntnisdisziplin (-übung): **Musikwissenschaft.** Als solche umfaßt sie alle Forschungen und Entdeckungen, alle Sätze und Lehren, welche die Natur und Kultur der Tonkunst und ihre apriorischen Voraussetzungen betreffen. Die erste Aufgabe für den praktischen, zielbewußten Musikforscher ist es nun, diesen musikalischen Erkenntnisstoff zu **ordnen**, die Mannigfaltigkeit der Erkenntnisgebiete in ein einheitliches **System** (Zusammenstellung) zu bringen. Diese Ordnung ist die Vorbedingung, das erste Mittel zur Erfüllung des Kulturzwecks, der erste Schritt zur Erreichung des gesteckten Ziels, die erste **Betätigungsform** des musikalischen Erkennens, — und das aufgestellte System, das Ergebnis der ordnenden Tätigkeit, bildet das erste **Werk** der Musikwissenschaft. Es soll hier versucht werden, die Aufgabe des musikwissenschaftlichen Systembaus zu erfüllen.

Der **Inhalt** des Systems und seine **Anordnung** bestimmt sich nach der **theoretischen Geltung** der apriorischen und empirischen tonkünstlerischen Gegenstände und Erkenntnisweisen, wie sie in den beiden vorstehenden Abschnitten (1, 2) dargelegt ist. Es wird noch einmal darauf hingewiesen, daß die Praxis der Wissenschaft nicht im Gegensatz zum rein theoretischen Erkennen steht, sondern Kultur des Erkennens, Praxis der Theorie ist. Lediglich die Werthaltung des theoretisch Richtigen (**Logischen**, Gedanklich-Gesetzmäßigen) drückt sich in der idealen Forderung der Wahrheit aus, — ebenso wie die Schönheitsidee den Wert des **ästhetisch** Gesetzmäßigen (Anschaulich-Fühlbaren) bezeichnet. Kunst als Schönheitskultur heißt: Verwirklichung ästhetischer Gesetzmäßigkeit, — und Wissenschaft als Wahrheitskultur bedeutet praktische Anerkennung alles „Logischen". Alle Bewußtseinsinhalte mit theoretischer Geltung — sei es, daß die Natur des empirisch Gegebenen durch sie erklärt, seine Kulturwerte bestimmt oder seine idealen Voraussetzungen erkannt werden — können und müssen in dem zugehörigen wissenschaftlichen System ihren Platz finden. Demgemäß bilden auch die theoretischen Geltungsweisen, wie sie oben (1, 2) erörtert wurden, praktisch maßgebende **Einteilungsgesichtspunkte** für das geplante System. Nach den

in dieser Richtung schon gewonnenen Ergebnissen bereitet daher die Aufstellung eines „Grundrisses der Musikwissenschaft" keine nennenswerten Schwierigkeiten mehr.

Zunächst sind erklärende und bestimmende (Natur- und Kultur-) Wissenschaften zu scheiden. Weiterhin trennen sich apriorische und empirische (Ideal- und Real-) Erkenntnisse. Andererseits wieder verbinden sich die deduktiven Idealwissenschaften — deren Inhalt, die Musikidee, ja ohnehin keine „reine" Apriorität besitzt — mit den intuitiven Realdisziplinen zur Gruppe der Allgemeinen Musiklehre (Musikästhetik), der die Abteilung der induktiven Besonderen Musiklehre (Musikvergleichung[1]) gegenübersteht. Die besondere Musikwissenschaft gliedert sich weiter in die Erkenntnisdisziplinen von tonkünstlerischen Dingen und Menschen, letzteren wieder als Einzelwesen und Gemeinschaften: die musikalische Sach-, Menschen- und Gemeinschaftskunde. Endlich schließen sich an diese noch die Wissenschaften an, welche die besonderen Realitäten der Tonkunst nicht verallgemeinernd, sondern in ihrer individuellen Vereinzelung, zumal ihrer zeitlichen Begrenztheit erklären und bestimmen, — nicht als stets gegenwärtiges ruhendes Sein, sondern, als Werden und Vergehen, als Vorgang und Geschehen: diese Disziplinen sind die musikalischen Geschichtswissenschaften[2].

Hiernach ergibt sich folgende Übersicht als der gesuchte Grundriß:

<table>
<tr><th colspan="3"></th><th>Erklärung</th><th>Bestimmung</th><th></th></tr>
<tr><td colspan="3">Apriorismus, Deduktion</td><td colspan="2">Philosophie (Idealästhetik)</td><td rowspan="2">Allgemeine Musiklehre</td></tr>
<tr><td colspan="3">Intuition</td><td>Phänomenologie (Realästhetik)</td><td>Kritik (Realästhetik)</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Empirismus</td><td rowspan="4">Induktion</td><td>Sachkunde</td><td>Akustik</td><td>Technik</td><td rowspan="4">Besondere Musiklehre</td></tr>
<tr><td>Menschenkunde</td><td>Anthropologie (Physio-, Psychologie)</td><td>Pädagogik (Gestaltungs-, Vortrags-, Deutungslehre)</td></tr>
<tr><td>Gemeinschaftskunde</td><td>Soziologie</td><td>Politik</td></tr>
<tr><td>Geschichtskunde</td><td>Geschichtsschreibung</td><td>Entwickelungslehre</td></tr>
</table>

Zur Erläuterung der nicht ohne weiteres verständlichen Namen seien noch einige kurze Bemerkungen beigefügt: Die Philosophie (Allgemeinwissenschaft) oder Idealästhetik gibt als Schönheitslehre die idealen Voraussetzungen der Tonkunst an. Sie bestimmt insbesondere die logisch unbeweisbare[3]) Schönheitsidee, der die Musik als Kultur zugeordnet ist. [Eine Übersicht über die neueren musikphilosophischen Lehren hat Paul Moos gegeben („Die moderne Musikästhetik in Deutschland", 1900).] — Die Bezeichnung Phänomenologie rührt von der „Erscheinung" (Phänomen) her, welche die empirische Grundlage der intuitiven Wesensschauung bildet. Kritik (Beurteilungslehre) ist die entsprechende Kulturwissenschaft, welche die allgemeinen Normen für die bewertende Beurteilung der musikalischen Realitäten feststellt. Phänomenologie und Kritik haben, wie schon erwähnt, allgemeine Lehren zum Inhalt, ebenso wie die Ästhetik. Sie können daher wohl ebenfalls diesen Namen führen, wenn man sie zur Unterscheidung von der idealen Philosophie als „Realästhetik" bezeichnet. [Die reale Musikästhetik ist neuerdings namentlich von Karl Grunsky (Musikästhetik, 1907), August Halm (Von zwei Kulturen der Musik, 1913; Die Symphonie Anton Bruckners, 1914; Von Grenzen und Ländern der Musik, 1915), Ernst Kurth (Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik, 1913; Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 1917), Eugen Schmitz (Musikästhetik, 1915) bearbeitet worden.] — Die Akustik ist ein Teilgebiet der physikalischen Naturwissenschaft; sie erklärt die akustischen (hörbaren) Tatsachen,

[1]) Vgl. Grunsky, Musikästhetik (1907), S. 47, 91, 109.
[2]) Vgl. Rickert, a. a. O., S. 58ff.
[3]) Vgl. J. Cohn, a. a. O., S. 40ff.

sowohl die Töne selbst als auch die Werkzeuge (Instrumente), mit denen sie hervorgebracht werden. [Als Vertreter dieser Disziplin ist Karl Schaefer zu nennen (Musikalische Akustik, 2. Aufl. 1912; Einführung in die Musikwissenschaft, 1915).] — Die Technik (Handwerkslehre) bestimmt die Mittel zur Hervorbringung der Töne, die Herstellung und Handhabung der Instrumente. [Hier sind viele bedeutende Einzeldarstellungen vorhanden, so u. a. von Breithaupt (Die natürliche Klaviertechnik, 1912/13) und Jahn (Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung auf der Violine).] — Die Physiologie stellt die leiblichen (physischen), die Psychologie die seelischen (psychischen) Tatsachen und Vorgänge des musikalischen Schaffens, Wiedergebens, Aufnehmens fest; die erstere Wissenschaft erklärt die Sinneswerkzeuge und Körpervorgänge, letztere die seelischen — sinnlichen und geistigen — „Widerfahrnisse" [1]) und Tätigkeiten des Wahrnehmens, Apperzipierens (Erfassens), Fühlens, die das musikalische Erleben als menschlich-natürliche (anthropologische) Lebensäußerung kennzeichnen. [Tonphysiologie und -psychologie werden von Helmholtz (Die Lehre von den Tonempfindungen, 6. Aufl. 1913) und Stumpf (Tonpsychologie, 1883/90) zu einer Disziplin zusammengefaßt.] — Die Pädagogik (Erziehungslehre) zieht aus den theoretischen Erklärungen der Anthropologie die Folgerungen für die musikalische Praxis. Sie gibt dem schaffenden Musiker (Komponisten) die erforderlichen Wertbestimmungen für die Gestaltung seiner Einfälle, dem nachschaffenden (reproduzierenden) Sänger und Spieler für den Vortrag der wiederzugebenden Tonwerke und dem aufnehmenden Hörer für die Deutung der empfangenen Eindrücke. [Die Gestaltungslehre ist als sogenannte „Musiktheorie" schon seit langem — aber mit verhältnismäßig sehr geringem Erfolge — bearbeitet worden, neuerdings von Hugo Riemann, Stephan Krehl, Johannes Schreyer, Georg Capellen, Hermann Wetzel u. a.; einzelne Werke zu nennen, verbietet der Mangel an Raum. Um die Vortragslehre hat sich gleichfalls Riemann bedeutende Verdienste erworben. Die Deutungslehre dagegen ist bis jetzt als besondere Musikwissenschaft unerklärlicher und ungerechtfertigter Weise nicht anerkannt worden; Ansätze zu ihrer Ausgestaltung finden sich bei Halm, Schreyer und Arnold Schering (Musikalische Bildung, 1911).] — Die Soziologie (Gemeinschaftslehre) erklärt die Stellung der individuellen Musikerpersönlichkeiten in der menschlichen Gesellschaft; sie beschäftigt sich mit den Begriffen „Beruf", „Liebhaberei", „Publikum" (Öffentlichkeit) und ähnlichem. Unter praktischen Gesichtspunkten werden die soziologischen Realitäten in der Politik (Lehre der Staatskunst) betrachtet. [Die musikalische Gemeinschaftskunde ist ebenfalls erst ganz neu erschlossen, durch Paul Bekker (Das deutsche Musikleben, 1916).] — Die Geschichtsschreibung endlich verzeichnet die musikalischen Begebenheiten aller Zeiten, Länder, Völker, und die Entwickelungslehre verknüpft die wechselnden Praktiken der Stile (oder Manieren: Prägungen) zu einer fortschreitenden Kulturbewegung. [Die Musikgeschichte (-historik) ist von allen Musikwissenschaften weitaus am meisten ausgebildet; um die Stilkunde insbesondere hat sich Guido Adler verdient gemacht (Der Stil in der Musik, Band I, 1911).]

Hiernach dürften Stellung und Aufgabe einer jeden Einzeldisziplin im System der Musikwissenschaften wenigstens andeutungsweise erklärt und bestimmt sein. Nach Inhalt und Anordnung unterscheidet sich die gegebene Übersicht nicht unerheblich von dem ersten Versuch dieser Art, dem anfangs schon erwähnten Riemannschen „Grundriß der Musikwissenschaft". Dort werden fünf Gruppen musikalischer Disziplinen nebeneinandergestellt, deren Zusammenhang nur eben das „Musikalische", der empirische Gegenstand ergibt: die Akustik, die Anthropologie (Physio- und Psychologie), die Ästhetik (eine Art Deutungslehre, mit allgemeinen ästhetischen Lehren durchsetzt), die Fachtheorie (Gestaltungs- und Vortragslehre) und die Geschichte. Riemann hat den ersten Schritt zur Systematisierung der „Erkenntnis der Tonkunst" getan und die Bahn frei gemacht; auf diesem Wege müssen wir nun aber auch fortschreiten. Mit der Aufstellung des vorliegenden Grundrisses wird das versucht.

4. Musikpflege.

Nachdem in den beiden ersten Abschnitten der theoretische Begriff der Musikwissenschaft als „Erkenntnis der Tonkunst", im dritten Teil der Ausführungen ihre praktische Aufgabe näher umschrieben wurde, ist nun noch einiges über ihre kulturelle Wertschätzung zu sagen. Und

[1]) Lipps, Leitfaden der Psychologie (3. Aufl. 1909), Abschnitt I.

zwar kommt eine doppelte Wertgeltung in Frage: ihre wissenschaftliche und musikalische Bedeutung.

Als Wissenschaft ist die Erkenntnis der Tonkunst Wahrheitskultur. Sie dient dem Fortschritt, der Ausbreitung der Wahrheit. Sie erforscht das Unbekannte und teilt die Ergebnisse, das gewonnene Wissen als Lehren der menschlichen Allgemeinheit mit, bereichert und vertieft damit deren allgemeine oder besondere (fachliche) Bildung; sie gibt die Mittel zu weiterer Erkenntnis ebenso wie die zu praktischer Betätigung nötige Wissensgrundlage, stärkt die musikalische Urteilsfähigkeit.

Diese Fähigkeit, welche die Musikwissenschaft durch ihre Lehren schafft, ist nun aber nicht nur das Vermögen, logisch, sondern auch ästhetisch richtig zu urteilen: „musikalisches Verständnis". Indem sie den Menschen hierzu verhilft, wird die tonkünstlerische Erkenntnis wesentlicher Bestandteil der **Musikpflege**. Freilich ist es noch immer üblich, Musikpflege mit „Musikausübung" — Schöpfung und Wiedergabe, also Praxis im engsten Sinne — gleichzusetzen; doch ist das eine willkürlich verengende, weder theoretisch noch praktisch zu rechtfertigende Auffassung, die nachdrücklich bekämpft werden muß.

Was zunächst den Begriff Musikpflege anlangt, so besagt dieser nichts anderes als ein musikalisch wertvolles Tun, gleichgültig, ob dies ein Hervorbringen oder Empfangen, ein Schaffen, Wiedergeben oder Aufnehmen ist. Musikpflege ist musikalisches Kulturleben, tonkünstlerisches Kulturbewußtsein[1]). Das ist nun aber die Musikwissenschaft so gut wie die Musikausübung oder der Musikgenuß (der ebenfalls zu Unrecht nicht als musikalische Kultur angesehen wird); nicht bloß die „Musiker" im engsten Sinne — Tonsetzer, Bearbeiter, Sänger, Spieler —, sondern auch die Musikgelehrten und Musikhörer sind Träger der musikalischen Kultur, „Pfleger" der Tonkunst.

Auch aus praktischen Gründen muß das zugestanden werden. Es ist im vorigen Abschnitt (3) bereits darauf hingewiesen worden, daß die bei den meisten Menschen bemerkbare theoretische oder praktische Einseitigkeit nur eine reale Unvollkommenheit ist und keineswegs ausschließlich, sondern bloß vorwiegend herrscht; eine gewisse Fähigkeit zu jeder Art von Lebensäußerung muß in jedem Menschen stecken, wenn er ganz Mensch, zumal Kulturmensch sein soll. Es ist einerseits ausgeschlossen, daß ein Gelehrter, dem es an musikalicher „Einbildung" und „Gesinnung" gebricht, das wahre Wesen, die wahren Normen der Tonkunst erkennt. [Leider haben wir dafür eine unübersehbare Menge schlagendster Beweise in den kaum faßlichen Irrlehren der meisten musikalischen „Theorieen" (Gestaltungslehren), denen wir hauptsächlich die Unbeliebtheit der Musikwissenschaft bei ausübenden Musikern und Musikhörern verdanken.] Auf der anderen Seite ist es aber ebenso unmöglich, daß ästhetisch wertvolle (schöne) Tonwerke geschaffen, wiedergegeben, aufgenommen werden können, ohne daß der gestaltende Tonkünstler für seinen Einfall, der vortragende und deutende Musiker für das vorliegende Kunstwerk ein gewisses Maß von „Verständnis" besitzt. [Auch hierfür haben wir eine betrübende Menge von Belegen in der so häufigen „Stillosigkeit" der musikalischen Vorträge; ebenso in der völligen Unfähigkeit von mehr als neun Zehnteln unseres „gebildeten Publikums", den Wert unserer — alten wie neuen — Meisterwerke zu würdigen. Fehlen doch selbst bei der sogenannten „Kritik", der Masse der zur Beurteilung von Musikausübung „Berufenen" vielfach noch alle Wissensgrundlagen zur Erfüllung ihrer Aufgabe! Gelehrte und Genießende in einem müßten die Kritiker sein; tatsächlich sind sie keins von beiden[2]).]

Hier liegt nun die praktische Bedeutung der Musikwissenschaft, als Teil der Musikpflege. Sie ist es, die zur Hebung des musikalischen Verständnisses beiträgt; sie schafft die notwendigen Wissensgrundlagen jeder tonkünstlerischen Wertschätzung, bringt durch ihre Lehren eine allgemeine und fachliche musikalische Bildung hervor[3]). Ja, darüber hinaus wendet sie sich von der Vorbereitung musikalischer Betätigung zu dieser selbst, indem sie die Beurteilung praktisch unternimmt, sich den Aufgaben der Musikkritik selber widmet; vorbildlicher Musikkritiker ist bei

---

[1]) Vgl. Rickert, a. a. O., S. 19/20, 28.

[2]) Vgl. hierzu den Abschnitt über die Kritik in Paul Bekkers oben (3) genanntem Buche; ferner Max Steinitzer, Musikalische Strafpredigten.

[3]) Vgl. das oben (3) genannte Buch von Schering.

dem gegenwärtigen Stande des Musiklebens nur der Musikgelehrte (freilich nur der ästhetisch vollwertige; vgl. das oben Gesagte).

Damit ist der Maßstab zur Bewertung der Musikwissenschaft gegeben; sie ist ein Teil der allgemeinen Musikpflege, des Kulturlebens der Tonkunst. Je besser sie ihren Zweck erfüllt, das musikalische Verständnis der Menschen zu wecken und zu stärken, je näher sie dem Ziel kommt, tonkünstlerische Urteilsfähigkeit wachsen zu machen, je mehr sie durch die Ausbreitung ihrer Lehren und praktisches Beispiel dahin wirkt, daß aus den musikalischen Laien „Eingeweihte", „Gebildete" werden, um so höhere Anerkennung wird ihr zuteil werden. Das Ansehen der Musikwissenschaft steigt und fällt mit der Bedeutung der Tonkunst in der Gesamtkultur der Menschheit!

* * *

Damit dürfte die vorliegende Erörterung der „Erkenntnis der Tonkunst" zu schließen sein. Vorher soll jedoch noch zweierlei Bedenken, die gegen Form und Inhalt der Ausführungen erhoben werden können, entgegengetreten werden: das eine ist die Rüge der zu starken Abstraktheit der Darlegung, das andere der Zweifel an der empirischen Möglichkeit einer „übergeschichtlich" verallgemeinernden musikalischen Realwissenschaft.

Auf den ersten Vorwurf darf man mit dem Hinweis auf den im dritten Abschnitt angedeuteten tatsächlichen Stand der Musikwissenschaft antworten. Dieser bietet leider noch nicht sehr viel Anlaß zu grundsätzlichen Erörterungen, und so konnte auch hier nicht von der empirischen Gegebenheit der musikalischen Erkenntnis ausgegangen werden. Vielmehr galt es, einer dürftigen, ihre Aufgaben kaum kennenden Wirklichkeit gegenüber die ideale Möglichkeit und Notwendigkeit ihrer Erweiterung und Vertiefung aufzuzeigen. Damit wird wohl — zumal bei der gebotenen Kürze der Darstellung — die stark abstrakte, wenig sinnfällige Haltung der Ausführungen entschuldigt werden können.

Das zweite Bedenken steht gleichfalls mit der gegenwärtigen Lage der Musikwissenschaft in ursächlichem Zusammenhang. Die am meisten vorgeschrittene Disziplin ist, wie ebenfalls oben (3) erwähnt, die Musikgeschichte. Von ihrem Standpunkte, wo alle Gegenstände zeitlich begrenzt erscheinen, nur der Wechsel ein Dauerndes ist, kann man die Möglichkeit „zeitloser" Realerkenntnisse bezweifeln. Demgegenüber ist aber fürs erste zu bemerken, daß die intuitiven Realwissenschaften (Realästhetik) von aller individuellen Besonderheit überhaupt absehen, nur allgemeine Wesenszusammenhänge feststellen. So wenig abhängig ist die Realästhetik von der geschichtlichen Gegenständlichkeit, daß umgekehrt ihre abstrakte Grundlegung und Normierung erst die besondere Musiklehre und mit ihr die Musikgeschichte ermöglicht! Wie rechtfertigt die musikalische Historik, zumal die Entwickelungslehre, die Umgrenzung ihres Gebiets, wenn nicht mit Berufung auf die Lehren der Realästhetik? Hier kann also ein empirisches Hindernis — wenn man nicht jede reale Unvollkommenheit als solches hinstellt — kaum in Frage kommen. Anders steht es allerdings um die induktiven, vergleichenden Musikwissenschaften. Ihre Erkenntnisse werden durch Sammlung empirischer Einzelheiten gewonnen und sie sind daher von der Gegebenheit der Gegenstände in hohem Maße abhängig. Mithin kann sehr wohl die Frage aufgeworfen werden, ob der mehr oder minder rasche Wechsel der Erscheinungen hier Erkenntnisse von dauernder Geltung zuläßt. Zu beantworten ist sie mit dem Hinweis auf die kulturelle Bedeutung der erkannten Gegenstände. Die H moll-Messe, Zauberflöte, Neunte Sinfonie haben ihre Wertgeltung über ihr erstmaliges Erscheinen und zahllose Wiederholungen hinaus behalten, und das „Leben nach dem Tode", das ihre Schöpfer und selbst einige von denen führen, die sie nachschufen, ist „dauerhafter denn Erz". Diese Geltung der Gegenstände reicht hin, um auch den Ergebnissen ihrer wissenschaftlichen Vergleichung wenigstens relative Dauerhaftigkeit — für den jeweiligen Kulturkreis — zu sichern.

Breitkopf & Härtel. Ein Gedenkblatt

Von

Alfred Einstein, München

Es ist nicht bloß der seltene Gedenktag: die Zweijahrhundertfeier des Hauses Breitkopf & Härtel, der zu diesem Artikel den Anlaß gibt, sondern auch ein zu diesem Gedenktag vollendetes umfangreiches und wertvolles Werk aus der Feder des Seniorchefs des Hauses, Oskar von Hase: „Breitkopf & Härtel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht", 2 Bände, 1917 (4. Aufl.) u. 1919, zusammen weit über 1000 Seiten in Lexikon-Oktav: zugleich ein dauerndes Ehrendenkmal des Verlages selbst, wie eine vortreffliche und zuverlässige Monographie zur Geschichte des Buchhandels und Verlagswesens, und dank den Beziehungen des Hauses zu unseren größten Tonmeistern eine musikgeschichtliche Quelle hohen Ranges. Soviel Stoff auch das Archiv des Hauses der Musikgeschichte schon geliefert hat: ich erinnere nur an Hermann v. Hases Monographie über das Verhältnis Joseph Haydns zu Breitkopf & Härtel (1909), an die lückenlose Wiedergabe des Briefwechsels des Verlages mit Richard Wagner —, soviel neuen Stoff birgt das Buch oder deutet ihn wenigstens an; es sei nur erwähnt, daß wir zum ersten Male etwas Wesentliches über den Inhalt der 175 Briefe erfahren, die Felix Mendelssohn Bartholdy an die Vertreter des Verlagshauses gerichtet hat; daß beispielshalber auf die Veröffentlichung der zahlreichen Briefe von Marschner und Lortzing aus Raumgründen verzichtet werden mußte. Wie bei der Veröffentlichung des stellenweise so heiklen Wagner-Briefwechsels waltet in der Darstellung des Verhältnisses zwischen Autoren und Verleger bis in die neueste Zeit hinein das Prinzip der vollen Wahrhaftigkeit, Offenheit und Objektivität: niemand wird ohne fast erregte Teilnahme die Entwicklung des Verhältnisses von Johannes Brahms zu dem großen Verlage verfolgen; niemand ohne Vergnügen den Briefwechsel mit dem jungen Rich. Strauß lesen, dessen erstes Werk — der Festmarsch für Orchester — immerhin bei Breitkopf & Härtel erschienen ist; niemand ohne Bewegung die tragikomischen Bedingnisse erkennen, die verhindert haben, daß Breitkopf & Härtel nicht eine Note von Anton Bruckner und Hugo Wolf verlegt haben, daß es zu keinem fruchtbaren Verhältnisse zu Max Reger gekommen ist. Zu kritisieren gibt es an einem solchen Buche nichts; wir verdanken ihm im Gegenteil einzig, wenn wir in der Lage sind, im folgenden der Bedeutung des Verlagshauses an seinem Zweijahrhunderttag einigermaßen gerecht zu werden.

Zweihundert Jahre sind es her, daß in der Geschichte des Hauses der Name Breitkopf auftritt: am 24. Januar 1719 heiratet die Witwe des Druckers Johann Caspar Müller den damals 24jährigen Buchdrucker Bernhard Christoph Breitkopf. Aber diese Geschichte ist viel älter, und läßt sich fast zwei Jahrhunderte, bis in die Zeit Martin Luthers, um sieben Drucker- und Verlegergenerationen zurückverfolgen. Schon bei diesen Generationen bestehen Beziehungen zur Musik: — ein Abraham Lamberg ist der Verleger, sein Nachfolger Henning Koeler wenigstens der Drucker von Werken des Thomaskantors Joh. Hermann Schein. Aber die eigentlichen und untrennbaren Bande zwischen Musik und Verlag knüpfen sich doch erst mit den Trägern des Namens Breitkopf im 18., und denen des Namens Härtel, sowie ihrer Nachfolger im 19. und 20. Jahrhundert.

Da ist Bernhard Christoph Breitkopf (1695—1777), der, neben seiner Druckerei, 1725 es mit dem Buchverlag versucht, und bis 1761 nicht weniger als 656 Verlagswerke herausbringt, hauptsächlich fach- und schönwissenschaftlicher Natur, wobei ihm die engen Beziehungen zu seinen Hausgenossen im 1732 erworbenen „Goldenen Bären", dem Gottschedischen Ehepaare, nicht wenig zustatten kommen. 1736 beginnt er den Musikverlag und zwar in einem guten Zeichen: in dem Joh. Seb. Bachs, mit dem sog. Schemellischen Gesangbuch; er hat auch die Textdrucke zu Kantaten Bachs, zur Widmung des Musikalischen Opfers (1747) hergestellt; die junge Odenkomposition — die zweite Auflage von Sperontes, die Oden Graefes usw. — findet bei ihm ein Obdach.

Da ist Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719—1794), sein Sohn, ein genialer Kopf, gereist, gebildet, ja gelehrt — seine Bibliothek umfaßte 20000 Nummern —, dem die Druckkunst eine entscheidende Hebung ihrer Technik verdankt, der 1754 mit der Wiedererfindung teilbarer und beweglicher Notenlettern eine neue Möglichkeit findet, wieder gedruckte Noten zu verlegen, und dem Musikhandel zu einem frischen Flor zu verhelfen, ohne den altgewohnten Vertrieb handschriftlicher Musikalien aufzugeben: sind doch gerade seine Kataloge dieser Werke für uns zu unschätzbaren Quellenbüchern geworden.

Da ist Gottfried Christoph Härtel (1763—1827), mit dessen Persönlichkeit dem in der dritten Generation — Bernhard Theodor, der Schüler Hillers und Komponist Goethescher Verse, und Christoph Gottlob Breitkopf — schwächer gewordenen Lebensstrom des Hauses frisches und starkes Blut zugeführt wird: zugleich ein Mann gelehrter Bildung und unternehmenden Geistes; der am 2. November 1795 als Teilhaber in die Breitkopfische Handlung eintritt, schon ein Jahr darauf das Geschäft in vollem Umfange übernimmt und mit fester Hand die Richtlinien der Tätigkeit des Hauses vorzeichnet: die Pflege der zeitgenössischen Tonkunst, die Wiederbelebung der alten, die Teilnahme am musikalischen Buch- und Zeitschriftenverlage. Seine Verbindung mit Haydn, mit Mozarts Witwe, vor allem aber mit Beethoven ist der besondere Ruhm dieses Mannes: Beethoven hat nicht weniger als 59 Briefe an ihn gerichtet, deren Ton, nach der persönlichen Bekanntschaft der beiden Männer im September 1808 zu Wien ein geradezu freundschaftlicher wird; zwei Dutzend Werke hat Beethoven ihm übergeben, darunter die fünfte und sechste Sinfonie.

Da sind seine beiden Söhne, Dr. Hermann Härtel (1803—1875) und Raimund Härtel (1810—1888), unter denen beiden das Haus seine erstaunliche Ausdehnung und Weltgeltung gewinnt; besonders Hermann, bis 1875 an der Spitze des Unternehmens, eine charaktervolle Persönlichkeit feinster klassizistischer Bildung des Geistes. Wie das Verhältnis zu Beethoven das persönliche Verdienst seines Vaters, so ist das seine das zu den lebenden Großen seiner Zeit: das zu Schumann, das auch nicht durch den kleinsten Mißton getrübt wird, zu Mendelssohn, dessen wir schon erwähnten, zu Liszt und das zu Wagner, das von allen doch die stärkste Spannung bietet und dem Verleger des Lohengrin und Tristan doch die größte Ehre macht. Denn Wagner und Hermann Härtel waren im Grunde unvereinbare Charaktere; Wagner, dessen Durchdringen als Musikdramatiker Stöße von älteren Opern zu wertloser Makulatur machen mußte, hätte auch als Verleger eines Revolutionärs bedurft; um so höher ist das Vertrauen anzuschlagen, das Härtel zu dem Neuerer hegte, das stete Bewußtsein, mit welcher Größe er es zu tun hatte, so wenig sympathisch sie ihm sein mochte, ein Bewußtsein, das sich am stärksten bei Beginn der Verhandlungen über die Verlagsübernahme der Nibelungen ausspricht. Wagner hat den ganzen Musikalienhandel durch sein bloßes Erscheinen umgestaltet; den Symptomen und Folgen dieser Um-

gestaltung nachzugehen, ist ein besonders fesselnder Abschnitt in dem Werk, das wir hier zugrundelegen.

Auf das Brüderpaar Hermann und Raimund Härtel folgen ihre Neffen, und deren Söhne und Nachfolger — drei Generationen noch heute zugleich am Werke. Es läge wenig im Sinne dieser Männer, wenn wir auch ihr Wirken hier einer Betrachtung unterziehen wollten; die Jubelfeier am 27. Januar mag ihnen bewiesen haben, wie sehr die Gegenwart sich bewußt ist, was sie ihnen als den Bewahrern und Mehrern der Traditionen des Hauses schuldig ist.

Was uns an dieser Stelle im Besonderen obliegt, das ist: mit ein paar Worten der Bedeutung zu gedenken, die es für die Musikforschung besaß und besitzt: als Verlag von Neuausgaben alter Musik, als Buchverlag und als Zeitschriftenverlag, ganz abgesehen von der Stellung, die es in der Geschichte des Musikalienhandels, des Klavierbaus, des Druckgewerbes, als allgemeiner und als Kunstverlag einnimmt. Es ist kein Zufall, daß die erste Neuausgabe, die die Musikgeschichte kennt, Hans Leo Haßlers „Psalmen und christliche Gesäng" von 1607, von Kirnberger 1777 herausgegeben, bei Gottlob Immanuel Breitkopf erscheint. Das 19. Jahrhundert bringt dann unter dem ersten Härtel neben den ersten planmäßigen Klassikerausgaben Mozarts und Haydns, Bach und Händel: von Händel die Partitur des Messias (1803), von Bach neben vielem andern den berühmten Motettenband und (1821) die erste nach ihres Schöpfers Tod gedruckte Kirchenkantate. Und von da ab schwillt der Strom immer mächtiger an, bis zu den Unternehmungen der großen Bach- und Händelausgabe, bis zu den Gesamtausgaben all unserer großen Klassiker und Romantiker (nur Weber ausgenommen), nicht bloß Deutsche, sondern auch etwa Berlioz; unserer Altklassiker: Schütz und Schein, Palestrina und Lasso, Obrecht und Sweelinck und den hundert Meistern, die die Denkmäler-Publikationen umfassen; von der Unzahl kleiner Publikationen, die wie die kleinen Fischlein die großen Wale und Haie umschwimmen, ganz abgesehen. An all diesen Werken hängt eine Unsumme von Arbeit, Mühe, Liebe und Schwierigkeiten auch des Verlages: ein Zeugnis der letzteren besonders die Geschichte der Händel-Ausgabe, in der Gervinus auch auf diesem Gebiete die Rolle des anmaßenden Dilettanten gespielt hat.

Das gleiche Anschwellen im Buchverlag, bei dem im 19. Jahrhundert die beiden Monographien über Mozart, die Nissens von 1828 und die Otto Jahns von 1856 bis 1859 Marksteine bedeuten. Kein Vertreter unseres Faches, angefangen von Scheibe, Albrechtsberger und Forkel, von Kiesewetter, Winterfeld und Tucher bis zu den Großen und Kleinen unserer Tage, der ohne die Breitkopf & Härtels sich hätte behelfen können.

Gottfried Christoph Härtel endlich war es, dessen Unternehmungsgeist die Musikgeschichte die erste musikalische Zeitschrift von Lebensdauer und Haltung verdankt, die 1798 gegründete „Allgemeine musikalische Zeitung", und dessen Scharfblick auch sogleich für sie den richtigen Mann als Redakteur zu finden wußte: Johann Friedrich Rochlitz, auch einen Jahrhundertmann dieser Wochen (er ist am 12. Februar 1769 geboren), ein Mann von Liebe für das Alte und von Witterung für das Neue, der das Verdienst hat, sogleich mit Beethoven gegangen zu sein. Wenn die „Allgemeine musikalische Zeitung", nachdem sie — nicht durch die Schuld des Verlags, der ihr sowohl Mendelssohn wie Schumann als Leiter gewinnen wollte — altersschwach geworden, von frischeren Nebenbuhlerinnen abgelöst worden ist, so ist die rein musikwissenschaftliche Zeitschrift das Monopol des Hauses geblieben: die Monatshefte für Musikgeschichte Robert Eitners, von Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft (1863 und 1867) zu schweigen; die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, die Organe der Internationalen Musikgesellschaft, und schließlich das Archiv

und die Zeitschrift für Musikwissenschaft. Man darf sagen, daß unsere gesamte Forschung auf Gedeih und Verderb mit dem Schicksal des Hauses verbunden war und ist; und es geschieht in ihrem Sinne, wenn wir auch in den kommenden Zeiten auf sein Weiterblühen und Wachsen, auf die Tatkraft und Schaffensfreudigkeit seiner Inhaber vertrauen.

Bücherschau

Bach-Jahrbuch, Jahrgang 11, 12, 13 u. 14, 1914—17. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Gebunden je 4 *M*.

Das Bach-Jahrbuch hat im Kriege trotz Einberufung vieler Mitarbeiter, trotz Kriegs- und Hilfsdienst durchgehalten. An Umfang und Inhalt sind die Bände allmählich zurückgegangen, aber stets haben sie den Bachfreunden auch in den schwersten Zeiten reiche und fruchtbare Anregungen gebracht. Man könnte die Aufsätze der vier Bände nach verschiedenen Gruppen zusammenfassen und an den Hauptthemen nachweisen, wie sich die Bachbewegung im Kriege gestaltet hat, aber diese Zusammenfassung würde einseitig bleiben und keinen Rückschluß auf die allgemeine Stellung unserer Zeit zu den Problemen der Bachpflege zulassen. Es wird deshalb, auch um die Übersicht über die einzelnen Bände nicht zu verlieren, besser sein, die Kriegsbände im Einzelnen zu besprechen.

Den ersten Jahrgang (1914) leitet Albrecht Kurzwelly ein. Sein Aufsatz: „Neues über das Bachbildnis der Thomasschule und andere Bildnisse Johann Sebastians Bachs" berichtet über Erneuerung und Instandsetzung des berühmten Bachbildes der Thomasschule. Unter Kurzwellys Leitung wurde von Walter Kühn die im Laufe der Zeit hinzugekommene Übermalung abgewaschen und das Bild in seiner ursprünglichen Gestalt wieder hergestellt. Es zeigte sich, daß Bachs Gesichtsausdruck von Haußmann wesentlich männlicher und kräftiger dargestellt wurde, daß die ganze Mundpartie härter und strenger aussieht, als bisher. Weiter ließ sich feststellen, daß Haußmann ursprünglich die Hand mit dem Notenblatt höher entworfen hatte, ein Beweis dafür, daß es sich um die erste künstlerische Gestaltung des Bildes handelt. Nach Entfernung der Leinwand, auf die das Bild gezogen war, kam auch die Künstlereintragung zum Vorschein: „E. G. Haußmann pinxit 1746." Mit dieser Entdeckung werden Wegers und Wustmanns Theorien hinfällig und es bestätigt sich die alte Annahme, daß Bach das Bild der Mizlerschen Sozietät bei seiner Aufnahme einreichte. Auch die Noten des Bildes mit dem Canon triplex weisen darauf, wenn auch die Gründe, die Kurzwelly für die späte Einführung Bachs in die Mizlersche Gesellschaft anführt, nicht alle stichhaltig sind. Es werden noch das bisher unbeachtete Bachbild aus Frankfurt a. M., eine späte Wiederholung eines etwas umgeänderten Porträts Haußmanns, dann das verlorene Pastellbild aus Em. Bachs Besitz und das der Petersbibliothek besprochen, wobei die gesamte musikgeschichtliche Literatur zu Rate gezogen wird. Außerdem orientiert eine Beilage über die Erneuerung des Haußmannschen Bildes und andere Bachbilder. Man erhält unter kundiger Führung einen Einblick in alle Fragen, die sich an die Bildnisse Bachs anschließen, und darüber hinaus wird ein Musterbeispiel aufgestellt für positive und produktive Mitarbeit eines Kunstwissenschafters. Zwei Beiträge von Karl Anton und W. Nicolai berühren Einzelfragen. Jener macht auf eine frühe Aufführung der Matthäus-Passion durch Carl Loewe in Stettin aufmerksam (1836), dieser erzählt von der Wiederbelebung der Kurrende in Eisenach. Heute, wo die Trennung von Kirche und Staat bevorsteht, wird auch diese Gründung mit wachsenden Schwierigkeiten zu rechnen haben, wenn überhaupt ein Weg gefunden werden kann, um diese musikalisch wertvollen Rückbildungen zu erhalten. Schließlich steuert Georg Schünemann eine umfangreiche Arbeit über Johann Christoph Friedrich Bach bei, die hier nur angezeigt werden kann. Sie bringt eine quellenmäßige Biographie und Werkbesprechung und rückt das Zusammenwirken zwischen Herder und Bach in den Mittelpunkt der Abhandlung.

Im Jahrbuch für 1915 stellt sich Bernhard

Friedrich Richter ein besonders dankbares Thema: er berichtet über „Seb. Bach im Gottesdienst der Thomaner". Wie aus seiner Orientierung hervorgeht, sind Bachs Motetten ununterbrochen in der Thomaskirche gesungen worden, von den Kirchenkantaten dagegen fast 50 Jahre hindurch keine einzige. Erst mit Moritz Hauptmann setzt eine Bachpflege in größerem Maßstab ein. Unter Richter, Rust und Gustav Schreck erwacht stilistisches Empfinden und Kritik und es kommt zu einer praktischen, von der Bachgesellschaft getragenen Renaissance. Richter beurteilt die Verdienste der Kantoren vom Standpunkt des Bachfreundes aus und kommt dabei gelegentlich zu Anmerkungen, die sich nicht immer rechtfertigen lassen. Wenn er z. B. von der veränderten Geschmacksrichtung unter Doles spricht und hinzufügt, daß da Bachsche Kost nicht schmecken könne, so muß man daran denken, daß ein Musiker wie Doles nicht beim Alten stehen bleiben konnte. Übrigens hat er in Freiberg Textbücher für seine Aufführungen drucken lassen, und es ist kaum einzusehen, weshalb er in Leipzig von diesem allgemeinen Brauch abgehen sollte. Auch von Hiller gilt ähnliches. Als produktiver Musiker mußte er Wert auf eigene Werke und auf berühmte Arbeiten der Zeit legen. Bei allen diesen Urteilen und Beurteilungen ist die Umstellung der kirchlichen Anschauung und die Umbildung der Gesellschaft zu berücksichtigen. Eine Bachrenaissance hätte in der Zeit eines Doles und Hiller überhaupt nicht auf Erfolge rechnen können. Erst mit der beginnenden Musikwissenschaft, der Romantik und, der absterbenden großen Kantorenzeit, die in innigem Zusammenhang steht mit der veränderten Stellung der Kirche zum Leben, konnte die Bachpflege in neue und eigene Bahnen lenken. Ich erwähne das nicht, um Richters wertvolle Nachweise und Ausführungen zu berichtigen, sondern nur von dem Gesichtspunkt aus, daß man bei allen diesen Fragen auch die Zeitumstände, das stete Sich-Verändern und Umbilden der Gesellschaft mit in Rechnung stellen muß, namentlich dann, wenn es sich um die geschichtliche Betrachtung einer einzigen musikalischen Bewegung handelt. Nach dieser Seite hin hat Rudolf Steglich in seinem Beitrag „Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit" viel getan, um aus der Zeit heraus das Wirken beider Musiker zu erklären. Darin liegt auch neben analytischen und formellen Betrachtungen der Hauptwert seiner Arbeit." Daß Homilius und Em. Bach kaum Vergleichspunkte bieten, die mehr als äußere Bedeutung haben, darüber ist sich der Verfasser wohl selbst im Klaren. Er findet aber Gegensätze und Verschiedenheiten in ihrer Stellung zu Amt und Beruf, zu Kirche und Kunst, und aus diesen Gegenüberstellungen heraus kann er sein eigentliches, etwas verschleiertes Thema behandeln: die Werkkritik Emanuel Bachs. So ist auch zu verstehen, daß Homilius in der Arbeit schlecht wegkommt. Ganz so bescheiden und auf die Unterschicht der Kultur wirkend, wie Steglich meint, sind die Werke von Homilius nun doch nicht. Er hat an seinem Teil die Kirchenmusik mit brauchbaren Werken, wie sie die empfindsame Zeit verlangte, versorgt, und immer noch besser als die Tag und Vierling. Daß er nicht in die höchsten Höhen der Kunst drang, teilt er mit vielen Kantoren. Man muß sich an seine beliebten, zum Teil noch heute gesungenen Chöre halten, um ihm und seiner Zeit gerecht zu werden. Von dem arg zerzausten Bild des Homilius heben sich Emanuel Bachs Züge um so schärfer ab. Und hier ist Steglich eine aufschlußreiche Studie gelungen, die auf Eigenheiten der Bachschen Harmonik und Rhythmik, seiner Melodik, Dynamik und Verzierungskunst, seiner Kunst in Form und Durchführung eingeht. Alle Einzelbetrachtungen laufen darauf hinaus, die großen Umwälzungen der Zeit auch in der Bachschen Kunst aufzuzeigen, und dieses Vorwärtsdrängen in eine neue Zeit, dies Hinausstreben aus der Enge in künstlerische Freiheit und Ungebundenheit wird mit einem Reichtum an Beispielen geschildert, daß wohl jeder einen Eindruck von dieser kühnen, neuerungsfreudigen Kunst erhält. Waldemar Voigt führt wieder zurück zu Sebastian Bach und zur Praxis. Seine „Umdichtung des zufriedengestellten Äolus", die hier zum ersten Male zum Druck gelangt, wird allen Bachfreunden willkommen sein. Der gute Aug. Müller, der im Original jedes noch so weite Entgegenkommen entwaffnet, fällt fort und es ergibt sich von selbst das Bild, wie Flora und Pomona um Einstellung der Winde bitten, bis Bachus für die Weinernte eintritt und von Äolus den erhofften Aufschub erhält. Kleine Änderungen, poetische Bilder und schönste Übereinstimmung mit der Musik sichern der Voigtschen Dichtung den Erfolg. Auch die Kantate „Schleicht spielende Wellen" ist der Praxis zurückgewonnen. Sie wird in Voigts Dichtung zu einer Frühlingskantate, die sich in dieser

Fassung schon verschiedentlich durchgesetzt hat. Da Text und Noten zur Verfügung gestellt werden, steht nichts im Wege, um auch dies Werk wieder bekannt zu machen. Den Schluß der Aufsätze bringt „eine alte, unbekannte Skizze von Seb. Bachs Leben“, die A. Prüfer mitteilt, — ein kurzer Bericht aus Salzmanns „Denkwürdigkeiten“ (1802) ohne selbständige Bedeutung.

Mit dem Jahrgang 1916 werden die Aufsätze schmaler und knapper. Richard Hofmann, der die wissenschaftlichen Beiträge eröffnet, greift die alte Frage über die F-Trompete im zweiten Brandenburgischen Konzert von Joh. Seb. Bach auf. Er ist der Meinung, daß die tiefe F-Trompete mit der Röhrenlänge 3.75 m allen klanglichen und musikalischen Ansprüchen genüge (wobei allerdings die Partie um eine Oktave tiefer gerückt würde) und schlägt eine Vorführung der konzertierenden Stellen auf der kleinen F-Trompete, der heute gebrauchten und der tiefen F-Trompete vor. Vielleicht kommt es einmal bei einem Bachfest zu einem Versuch nach dieser Richtung. Es würde sich lohnen, diese Fragen nicht nur theoretisch, sondern auch einmal praktisch auszuproben. Einen anderen Vorschlag macht Hans J. Moser in seinem Beitrag „Zur Frage der Ausführung der Ornamente bei Bach“. Der Unsicherheit in der Ausführung der Vorschläge glaubt er dadurch zu begegnen, daß er eine „Zählzeit“ einführt, d. h. er löst die Hauptnote, etwa ein Viertel, in zwei Achtel auf und gibt nun dem Vorschlag nach Matthesons Grundregel die Hälfte des Wertes, in unserem Fall also ein Sechszehntel; in Noten: Das Mittel wird an einer Reihe von Beispielen durchprobiert und auch in der Vergrößerung angewandt. Man kann es der Einfachheit halber allen empfehlen, die mit den eigentlichen Problemen noch keine Fühlung genommen haben, aber für den, der tiefer in die Ornamentik eindringen will, wird dies Aushilfsmittel kaum genügen. Es gibt genug Beispiele, bei denen die Zählzeit-Theorie zur Erstarrung führt, ganz davon abgesehen, daß die Theoretiker eine so einfache und verbindliche Lösung sicher aufgezeigt hätten, wenn sie wirklich praktisch in Aufnahme gekommen wäre. Ich glaube, daß auch Quantz, Mattheson und alle die anderen Theoretiker nur Anhaltspunkte geben wollten. Die Praxis verfuhr sicherlich freier und behandelte die Verzierung wirklich als solche. Moser erhofft von seinem Vorschlag eine Diskussion. Sie ist bisher ausgeblieben und würde auch kaum von diesen Vorschlägen ausgehen können. Zur Geschichte der Nachbachischen Zeit lenkt Georg Schünemann mit einem Aufsatz über „Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf“. Auch hier muß die Anzeige genügen. Bachs Brief an Gerstenberg wird mit den Versuchen, die Instrumentalmusik zu verdeutlichen, in Verbindung gebracht, während die Breitkopf-Briefe einen Einblick geben wollen in die Nöte und Sorgen, die Bach beim Verlag seiner Werke auszustehen hatte. Als besondere Gabe bringt das Jahrbuch eine literarische Beilage: Arnold Scherings dramatisches Spiel „Der Thomaskantor“. Es ist wirklich ein „Gemüth-erfreuend Spiel“, mehr ein Werk der Liebe und Hingabe, als ein dramatisch bewegliches Schauspiel. Die zwei Akte dramatisieren eine kleine Geburtstagsfeier. Die Jungen Emanuel und Friedmann kommen, um zu gratulieren, dann der gelehrte Mizler und der steife Ernesti, und just mit Ernesti kommt es wieder zu harter Auseinandersetzung. Darob werden dem Verächter der Musik einmal gründlich die Ohren gewaschen. Emanuel und Friedemann verabreden sich mit Weiß, Hebenstreit und dem ganzen Chor, um Ernesti ordentlich bachisch aufzuspielen. Mit dieser Musik, die allmählich zu einer Verherrlichung Bachscher Kunst anschwillt, endet das Spiel. Man fühlt: hier spricht ein Musiker, der in der Welt Bachs lebt, dem Namen und Werke der Zeitgenossen lebendig sind und der einen Teil seiner Bachverehrung in freier Phantasie sich vom Herzen schreiben will. Und diese Verehrung und Liebe der Bachschen Art überträgt sich auch auf den Leser. Man lebt mit den Personen des Spiels und fühlt sich heimisch in dem eigentümlich gespreizten und doch so vertrautem Schriftstil der Zeit, der von Schering prächtig getroffen ist. Allerdings wird das Spiel dadurch zum Lesedrama, denn auf der Bühne wie im Leben klingen Rede und Gegenrede freier und frischer. Aber als dramatischer Versuch hat das Stück seine eigene und für die Bachgemeinde noch eine besondere Bedeutung: es zeigt unsere Bestrebungen im Dienste literarisch ernster Arbeit. Aus Wissen und Phantasie ist ein Kulturbild entstanden, das man getrost unsern berühmten Zeitbildern an die Seite stellen kann.

In die Hauptfragen der Neuen Bachgesellschaft führt der Bericht über das dritte kleine Bachfest in Eisenach, der den letzten Jahrgang

(1917) einleitet. Das ersehnte Ideal eines Gottesdienstes im Sinn und Geist der Bachzeit wurde hier zur Wirklichkeit: Liturgie, Predigt und Kantate standen ganz im Zeichen Luthers und Bachs. Dann folgen im Jahrbuch die Vorträge der Mitgliederversammlung, unter denen Julius Smends Ausführungen über Predigt und Bachpflege wohl am schärfsten das vielumstrittene Problem der Wiedereinführung Bachscher Musik beleuchten. Allerdings liegen die Verhältnisse heute bereits wesentlich anders. Wenn Otto Richter besoldete Schülerchöre verlangt und sie womöglich „militärisch disziplinieren" will, so wird unsere Zeit mit der kommenden Trennung von Kirche und Staat wohl auch diese Vorschläge beiseite legen. Die Neuordnung unseres Staats- und Kunstlebens stellt vor völlig neue Aufgaben. Sie werden sich mit einem Zurückgreifen auf alte Einrichtungen nicht lösen lassen, denn die Schule fällt mehr denn je für eine Pflichtleistung bei kirchlichen Veranstaltungen fort. Hier heißt es neue Ziele und Reformen finden, wenn nicht die ganze Bewegung vor vollendete Tatsachen gestellt werden soll. Es wäre an der Zeit, daß die Neue Bachgesellschaft ihren ganzen Einfluß aufböte, um Organisationen zu schaffen, die auf sozialem Boden stehend, die Kirchenmusik versorgen müßten. An Lust und Liebe fehlt es nicht, wenn die rechte Leitung und Organisation gefunden ist, ja es bieten sich jetzt, wo das ganze Volk an der Kunstpflege teilnehmen muß, besonders dankbare und lohnende Ziele, für die die Neue Bachgesellschaft sich mit allen Kräften einsetzen muß. Bei richtiger Führung könnten wir zu einer Kirchenmusik kommen, die alle bisherigen Versuche weit hinter sich läßt und ihre beste Kraft aus den breiten Massen des Volkes zieht.

Die wissenschaftlichen Beiträge beginnen mit Hans J. Mosers Abhandlungen über „Seb. Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit". Moser vergleicht Joh. Walthers Tenöre mit Bachs Choralbearbeitungen und sucht die Entwicklung durch Umschreibungen und typische Ausdrucksmanieren zu erklären. So kommt er von dem einfachen Gebilde in Walthers „Herr Christ, der einig Gotts Sohn" durch Umordnung nach den textlichen Hebungen zu einem rhythmisch komplizierten Gebilde, das er weiter umbildet unter Anwendung einer alten Vortragsregel von Sankta Maria und unter agogischen Ausdrucksmitteln, bis seine Notierung der Bachschen entspricht. Dazu ist zu sagen, daß Sankta Marias Regel, die übrigens durch alle Jahrhunderte zu verfolgen ist, lediglich einen Anhalt zu ausdrucksvollem Vortrag geben will, und weiter, daß diese Manier nicht den Schlüssel liefern kann, um die gesamte Polymetrie des 14.—17. Jahrhunderts aus isometrischen Grundformen abzuleiten. Gewiß geht die Notenschrift auf feinere agogische Ausdrucksmittel in dieser Zeit nicht ein, da der Musikunterricht für die Kenntnis der unbedingt nötigen Vortragsmanier sorgen mußte, aber ebenso wenig läßt sich aus wörtlicher Befolgung der gegebenen Vortragstheorie die gesamte Polymetrie in isometrische Grundformen auflösen. Ohne Zwang geht es da nicht ab und ich glaube kaum, daß Moser zu diesen Umbildungen gekommen wäre, wenn ihm nicht Bachs Choralmelodie als zu erreichendes Ziel vorgelegen hätte. Im Grunde genommen läßt sich durch Anwendung des Hebigkeitsprinzips, der agogischen Triolierungen, der pathetischen Vorausnahme eines Tones und der „Mordente nach unten" viel zeigen, und wenn Urbild und letzte Fassung einander gegenüberstehen, so finden sich auch stets Zwischenglieder, um beide einander zu nähern. Daß Vortragsmanieren dieser Art überhaupt am Werke waren und Umbildungen mit veranlaßten, läßt sich im Volkslied unschwer nachweisen. Von den Tenören Walthers aber führen Brücken zu Bach, die sich sicherer an Choralbüchern, als an Vortragsregeln aufweisen lassen. Erst die Untersuchung dieser Bindeglieder könnte den von Moser gegangenen Weg stützen. Eine zweite, breit und ausführlich gehaltene Studie führt in die Motivwelt Bachs. Ernst Kurth, dem wir das beste Buch über Bachs Stil und Technik verdanken, schreibt eine theoretische Betrachtung „Zur Motivbildung Bachs", die in die Linienkunst Bachs und damit auch in seine Melodik führt, denn „Melodie ist Bewegung", wie Kurth in seinem Bachwerk sagt. Hier kommt es darauf an, die Bachsche Linienkunst aus dem Zusammenwirken der verschiedensten Bewegungselemente zu erklären. Kurth geht von typischen Entwicklungsmotiven aus, von aufsteigenden, fallenden und schwebenden, aus deren Ineinandergreifen, Sich-Kreuzen und Stützen die Spannungsmomente der polyphonen Linie herauswachsen. Weiter stellt er Ausbreitungsmotive auf, die der Kurvendynamik dienen, und zeigt nun an Beispielen, wie Schwebemotive und Ausbreitungsbewegungen auf Formung und Fortspinnung der Linie einwirken. Zunächst werden Zwischenspiele behandelt, und erst von diesen aus kommt Kurth zur Betrachtung der

Durchführungen und der Themenbildung selbst. Alle Bildungen erscheinen als Ausdruck oder Niederschlag innerer Spannungs- und Bewegungstechnik. Und von dieser Grundanschauung aus wird auch die Ästhetik der Bachschen Textvertonung zu einem Herausgreifen von Bewegungen, die einem bestimmten Vorgang entsprechen, denn „Bachs Schaffensweise ist eine Darstellung, die sich in Bewegungen äußert, und hieraus entsteht erst das Malerische seiner Textvertonung". Mit Pirro stimmt Kurth überein, nur geht er den umgekehrten Weg: von der absoluten Musik zur vokalen Ästhetik. Ich habe hier die Umrisse der Kurthschen Abhandlung skizziert, um eine Vorstellung von seinen anregenden und fruchtbaren Gedanken zu geben. Am wichtigsten scheint mir die Betonung und Veranschaulichung innerer Spannungsvorgänge. Die Dynamik der Strebe- und Fallbewegungen kommt unserem Gefühl weit entgegen, und man lebt sich ein in die feingliedrige Ausspinnung der Linien und in gegenseitige Hemmungen und Lösungen. Aber mit den Kurthschen Motivgruppen stellt sich auch ein fester Gefühlsausdruck ein. Mir ist es nicht möglich, die Motive nur als Bewegungsausdruck zu sehen, sondern sobald eine typische Form, wie etwa das aufsteigende Quartenmotiv, gegeben wird, steht sofort auch der musikalische Affekt da. Und das ist noch stärker bei Ausbreitungs- und Schwebemotiven. Man könnte Kurths Gruppierungen zur Grundlage nehmen, um von hier aus die Aufstellung und Entwicklung, das gegenseitige Gegeneinanderspiel und Auflösen der Affekte darzustellen. Kurths Betrachtung geht einseitig dem Gedanken der Linienkunst nach. Von seiner rein theoretischen Einstellung müßte man weiter zur Ästhetik kommen. Nicht im Sinne von Pirro oder Schweitzer, sondern im Anschluß an die Affektenlehre, die ja gerade Gruppen, wie sie Kurth gibt, zum Ausgang der musikalischen Analyse nimmt. Kurths Ergebnisse, die der Praxis unmittelbar zugute kommen, würden leicht zu einer sicher begrenzten Ästhetik führen, wenn die Theorie der Bewegung auch für Ausdruck und Inhalt genutzt würde. Und dann fällt noch eins bei der Kurthschen Theorie auf: sie sieht Bachs Linienkunst fern von allen Voraussetzungen. Nur die abweichenden späteren Formierungen werden mit herangezogen, doch nicht die grundlegende Stilistik bei seinen Vorgängern. Soll Bachs Motivbildung als rein persönliche, selbständige Kunstleistung aufgezeigt werden, so ist zunächst einmal die Linienkunst seiner Vorgänger zu analysieren. Und da wird sich wohl zeigen, daß Bachs Grundprinzipien die gleichen wie die seiner Vorläufer sind, daß aber das Eigene und Wesentliche bei ihm mehr in ihrer genialen Durchführung und Durchdringung, wie auch im rein Gedanklichen liegt. Diesen Ausbau, der zur Beurteilung der Bachschen Kunst unerläßlich ist, ist Kurth noch schuldig geblieben. Aber auch so sind seine Gedanken fruchtbar; ja seine tiefgründige Art zu analysieren zwingt jeden, sich mit ihm und seinen Theorien auseinanderzusetzen.

Den Schlußbeitrag bringt Hans Mersmanns Studie: „Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs." Das bekannte Stück, das den Streit zwischen einem Melancholikus und Sanguinikus schildert, wird nach Anlage und Durchführung besprochen und das Ergebnis in geschichtlichem wie allgemein künstlerischen Zusammenhang gebracht. Der Wert dieses programmatischen Experiments liegt einmal in der inneren Verbindung zweier Sätze durch eine sich mählich steigernde musikalische und dichterische Idee, dann auch im Programm selbst wie in den vielfachen Beziehungen, die von hier aus zur Affektenlehre der Zeit und zu den Gerstenberg-Versuchen laufen, über die mein früherer Aufsatz zu orientieren versuchte. Mersmann geht allen diesen Wegen nach und zeigt die Fäden, die Emanuel Bachs Trio mit ästhetischen und künstlerischen Zielen der Zeit verbinden. Im Einzelnen scheint mir die musikalische Tendenz der Bachschen Themen und Durchführungen nicht immer deutlich genug charakterisiert. So werden gleich die Hauptthemen als nicht zwingend im Affektausdruck bezeichnet, wo doch Bach mit großer Bestimmtheit typische Wendungen wählt. Der Melancholikus erhält Seufzer, dann eine durchbrochene melodische Linie, zweimal große Oktavengänge, weiche Sexten und klagende Septimen — kurz es wird alles getan, um ihn als Vertreter seiner Gattung vorzustellen. Und ebenso bekommt der Sanguinikus seine frisch vorwärtsstürmende Weise, die in allen Zügen im stärksten Gegensatz zu seinem Streitgenossen steht. Solche Züge sind wichtig, auch wenn sie uns heute kaum noch in gleichem Maße zum Bewußtsein kommen. Und ich finde auch die „Wendung zum Melancholischen", von der Bach spricht, in der aufsteigenden Chromatik und sehe weder hier noch später in der dritten Durchführung ein Mißverhältnis, da auch diese Stelle mit ihren schmachtenden Gängen dem Programm entspricht. Stellt man sich auf die Bachsche

Zeit ein, so kommt man verschiedentlich zu anderen Anschauungen und Erklärungen, als sie hier gegeben sind. Doch zeigt auch diese anregende Besprechung, wie viel Probleme gerade die Nachbachische Zeit nach der Ästhetik bietet.

Durch die Jahrgänge 1914—1917 geht eine von Th. Biebrich mit großem Fleiß zusammengestellte Statistik über Bachaufführungen im Kriege. In unseren Tagen, wo wir auf diese schweren Jahre zurückblicken können, haben seine Nachweise besonderen Wert. Sie erzählen von Bachabenden zum Besten des Roten Kreuzes, von Aufführungen in Feindesland in Ost und West und von ungezählten Künstlerkonzerten, die unsere unter dem Mangel an Männerstimmen zurückgehenden Chorkonzerte ersetzen mußten. Sonst bringen die Jahrbücher noch Kritiken, einen Nachruf auf Gustav Schreck und die Begrüßung Hermann Kretzschmars zu seinem 70. Geburtstag. Die Bände haben im Kriege alle Bachfreunde beinander gehalten, und man muß ihrem Herausgeber Arnold Schering dafür danken, daß es ihm gelungen ist, unser Bach-Jahrbuch auch durch die schwersten Zeiten des Krieges glücklich hindurchzusteuern. Georg Schünemann.

Bäuerle, Hermann. Theoretisch-praktische Gesangslehre für mehrstimmigen Knaben- oder Frauenchor. 8°, 44 S. Beuthen 1918. Th. Cieplick, 1,50 *M*.

Bewußtes Treffsingen auf Grund guten Sprechens ist das Ziel dieser kurzgefaßten Gesangsschule. Der Hauptwert liegt in den praktischen Winken zur Laut- und Tonbildung und in den vierstimmigen Übungen zur Erzielung reiner Intonation und guten Vortrags. Wie ein Frauen- oder Kinderchor in diesem Sinne zu erziehen ist, zeigt der Verfasser in einer ausgeführten Lektion, wobei er allerdings auf das eigentliche Problem des bewußten Treffsingens nicht eingeht. Der theoretische Teil, Bellermannscher Tradition, beschränkt sich auf die notwendigsten Begriffserklärungen musikalischer Grammatik und ist zu dürftig zum Aufbau tonräumlicher Vorstellungen. Zum mindesten fehlt die Entwicklung einfacher Kadenzen, die Grundlage des bewußt musikalischen Empfindens. Gehörtes nachzuschreiben, Musikdiktat, lehnt der Verfasser ab. Otto Steinhagen.

Beethoven-Forschung. Lose Blätter. Herausgegeben von Theodor von Frimmel. 8. Heft. (S. 115—166). gr. 8°. Mödling 1918. J. Thomas. 1.20 *M*.

Bulletin de la Société Française de Musicologie. Première année (1917) No. 1. Inhalt: A nos Lecteurs. — Statuts et Reglements intérieurs de la Société française de Musicologie. — Comptes rendus des Séances et des communications. — Lionel de la Laurencie, Aux morts. — Michel Brenet, Quelques passages des poésies de Jean Molinet concernant la musique. — Félix Raugel, Des maîtres de l'ancienne facture française d'orgues. Les Lépine et Don François Bédos de Celles. — Julien Tiersot, La Musique militaire, d'après une publication récente. — Bibliographie. Paris, Félix Alcan. 3.50 fr.

Burdach, Konrad. Die Entdeckung des Minnesangs und die deutsche Sprache. S.-A. (S. 845—873) aus den Sitzungsberichten der preuß. Akademie der Wissenschaften. — Lex.-8°. Berlin 1918. G. Reimer i. Komm. 1 *M*.

Cucuel, George. Les Créateurs de l'Opéra-Comique Français. Les Maitres de la Musique, publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine. Paris, Félix Alcan, 3.50 fr.

Curzon, Henri de. Mozart. Les Maîtres de la Musique, publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine. Paris, Félix Alcan. 3.50 fr.

Fuchs, Albert. Taxe der Streich-Instrumente. Anleitung zur Einschätzung der Geigen, Violen, Violoncelli, Kontrabässe usw. nach Herkunft und Wert. 2. Aufl. 177 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Leipzig 1918. Carl Merseburger. 6 *M*.

Gysi, Fritz. Mozart in seinen Briefen. I. Teil. 107. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1919. 65 S. Lex.-8°. Mit dem Porträt Mozarts von Cignaroli. Zürich, Orell Füßli. 4 *M*.

Kreitmaier, Josef S. J. W. A. Mozart. Eine Charakterzeichnung des großen Meisters nach den literarischen Quellen. XXIV und 250 S. kl. 8°. Düsseldorf 1919. L. Schwann. 5.50 *M*.

Lach, Robert. Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der Akademie der Wissenschaften

erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August bis Oktober 1917. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Klasse, 189. Band, 3. Abhandlung. (47. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission.) 34 S. 8°. Wien 1918. In Kommission bei Alfred Hölder. 3 Kr.

Lach, Robert. W. A. Mozart als Theoretiker. Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Klasse, 61. Band, 1. Abteilung. 100 S. 4°. mit zwei Tafeln. Wien 1918. In Kommission bei Alfred Hölder.

Liszts, Franz, Briefe an seine Mutter. Aus dem Französischen übertragen und herausgegeben von La Mara. 156 S. 8°. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. Geb. 5 *M.*

Litzmann, Berthold. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. 1. und 2. Band. 6. bzw. 5. durchgesehene Auflage. IX, 431 und V, 416 S. gr. 8°. Leipzig. Breitkopf & Härtel. Je 12 *M.*

Michael, Friedrich. Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland. VI, 110 S. 8°. Leipzig 1918. H. Haessel. 4 *M.*

Millenkovich-Morold, Max von. Die österreichische Tonkunst. (Österreichische Bücherei. Eine Sammlung aufklärender Schriften über Österreich, herausgegeben von der Österreichischen Waffenbrüderlichen Vereinigung in Wien, geleitet von Universitäts-Professor Dr. Richard Ritter von Wettstein. 10. Bändchen.) 84 S. Wien und Leipzig 1918. Carl Fromme. 80 *Pf.*

Saß, August Leopold. Der Geigerspiegel. Betrachtungen über die verschiedenen Betätigungen des Geigers. 32 u. 80 S. kl. 8°. Leipzig 1918. C. F. Kahnt. 60 *Pf.*

Specht, Richard. Gustav Mahler. 5.—8. Aufl. 296 S. gr. 8°. Berlin [1918], Schuster & Loeffler. 8 *M.*

Tiersot, Julien. Un demi-siècle de Musique Française. Entre les Deux Guerres (1870—1917). Les Maîtres de la Musique, publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine. 248 S. 8°. Paris 1918. Félix Alcan. 3.50 Fr.

Wagner, Richard. Dramatische Werke. Mit Bildern. Herausgegeben und eingeleitet von Professor Dr. Karl Reuschel. 2. Auflage. Drei Bände, 356, 400 und 549 S. kl. 8°. Leipzig. J. M. Meulenhoff. Pappband 12 *M.*

Weingartner, Felix. Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. 2. Band. Schubert und Schumann. 119 S. 8°. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 5 *M.*

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, C. Ph. Em. Passionslied: „In Todesängsten hängst du da" f. S. u. A. mit Org., bearb. von Carl Hirsch. Part. 0.80 *M.* Hameln, Oppenheimer.

Bach, J. S. „Mein Jesu, was für Seelenweh" f. S. u. A. mit Org. bearb. von Carl Hirsch. Part. 0.80 *M.* Hameln, Oppenheimer.

Bach, J. S. Weihnachts-Oratorium. Orgel- u. Cembalo-St. Hrsg. v. Max Seiffert. Leipzig, C. F. Peters. je 7.50 *M.*

Denkmäler der Tonkunst in Bayern, unter Leitung von Adolf Sandberger. XIV. Jahrgang. Chr. W. Gluck. Le Nozze d' Ercole e d' Ebe. Leipzig 1914. Breitkopf & Härtel. Eingeleitet und herausgegeben von Hermann Abert.

Nachdem die Gluckgesellschaft auf die Herausgabe der Werke Glucks, oder auch nur eines Teiles, zugunsten der bayrischen und österreichischen Denkmäler verzichtet hatte, haben nunmehr diese beiden mit je einer Publikation die Arbeit in Angriff genommen. Diejenige der bayrischen Gesellschaft kam noch gerade zurecht, die Gluckverehrer an den zweihundertjährigen Geburtstag des Meisters zu erinnern. Was nun den Leiter der Publikationen, Herrn Professor Sandberger und den Herausgeber, Professor Hermann Abert, bestimmt hat, gerade diese „ebenso anspruchsvolle als inhaltsleere

Serenade", der die Einleitung Aberts selbst nur etwa zwei oder drei gelungene und interessante Szenen zugesteht, als erstes Werk des großen Dramatikers bekannt zu geben, habe ich nicht ergründen können. Sollte der Umstand ausschlaggebend gewesen sein, daß die „Nozze" die erste dramatische Arbeit Glucks ist, die uns in Vollständigkeit, also mit den Rezitativen erhalten ist? Aus der Folge der Szenen hebt Abert zunächst die Seccorezitative hervor. Während ihnen Kurth in seiner eingehenden Studie „Die Jugendopern Glucks (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, I. Heft, Wien 1913) „jede charakterisierende Tendenz" abspricht, behauptet Abert, und m. E. mit Recht, daß sich Gluck von der saloppen und ausdruckslosen Art mancher Italiener ferngehalten „und gerade auf diese Teile besondere Sorgfalt" verwendet habe. Herr Dr. Kurth hatte die Güte, mir bereits vor Jahren, vor der Drucklegung seiner Dissertation, sein Gluckmaterial zur Verfügung zu stellen. Ich bin also umsomehr in der Lage, in dieser Frage ein Urteil abzugeben, als ich mich gleichzeitig auch mit den großen italienischen Meistern jener Zeit, also der dreißiger und vierziger Jahre, vorzüglich D. Perez, Hasse und Jommelli beschäftigt habe. Und da muß ich sagen: Glucks Rezitativbehandlung ist im allgemeinen sorgfältiger und sprachgerechter als die Durchschnittsleistungen der Italiener. Aber er übertrifft nie und nirgends die guten Leistungen des rezitativischen Stils, an denen die letztgenannten Meister reich sind. Und das gilt auch für das Akkompagnato. Man kann nicht behaupten, daß Gluck in seinen Werken bis zum „Orfeo" auch nur eines geschrieben, das in den äußeren Mitteln, oder in der melodischen Kraft, in der Prägnanz der Motive die besseren Gebilde Hasses hinter sich ließe. Leider ist der Leser diese, meine Ansicht, nachzuprüfen, nicht in der Lage, weil uns noch zu wenig Material vorliegt. Von den beiden Obligati unserer „Nozze" ist das zweite „ziemlich konventionell" (S. 14c), das erste (S. 101) dagegen, rühmt Abert „eine bedeutende Leistung". Zugestanden, aber in keiner Weise mehr oder anders als eine Vertonung ähnlicher Seelenstimmungen durch Hasse, etwa in der Olimpiade, I, 9, im Siroë II, 14, in Piramo e Tisbe, II, 2, und im Ezio, III, 12, wohl Hasses bedeutendste Leistung auf diesem Gebiet. Wenn Abert hier in diesem begleiteten Rezitativ einen „spezifisch Gluckschen Geist" finden will, der über die Sphäre des Schmerzlich-Elegischen, das die Italiener selten verließen, hinausgehe, so kann ich ihm hierin nicht recht geben. Einmal ist es nicht richtig, daß die Italiener in jener Sphäre befangen bleiben. In den angeführten Beispielen bei Hasse, dann bei Perez vorzüglich im „Vologeso" und „Adriano" sind durchgehende Motive aufgestellt, die aus jener Sphäre hinaus ins Kraftvolle, Energische hineinragen. Mehr aber kann ich diesem Gluckschen Akkompagnato auch nicht zuerkennen; es ist ganz italienisch, gute, ja beste italienische Erfindung, aber auch nicht mehr. Auch das Duett (S. 93) am Schluß des ersten Teiles, dem Abert eine ähnliche Vereinigung wirklich „Gluckschen Geistes" mit dem italienischen anspricht, ist nicht mehr und besser als eine ähnliche Bildung Hasses oder eines Zeitgenossen. Mir ist es unmöglich, hier „Gluckschen Geist" zu finden, wenn ich unter ihm denjenigen verstehe, der den „Telemacco" und „Orfeo" geschaffen hat. Den übrigen Teilen unserer „Nozze" weiß auch Abert nicht viel rühmliches nachzusagen. Aber den Historiker wird es fesseln, den größten Dramatiker hier noch ganz unbesorgt in den Bahnen einer Kompositionstechnik wandeln zu sehen, die er später mit einem energischen Ruck verlassen hat.

Der Wert dieser Publikation ist vorzüglich in der Einleitung zu suchen, die Abert vorausgeschickt hat. Sie enthält eine Nachprüfung der von Kurth bereits vorgenommenen Untersuchung, inwieweit Gluck sich „innerhalb der italienischen Sphäre im Laufe der Zeit zu einer besonderen Individualität entwickelt hat." Auf Grund neuerer Forschungen, vorzüglich meiner dem I. Bande des 14. Jahrgangs der Denkmäler der Tonkunst in Bayern (Ausgewählte Werke Traëttas) vorausgeschickter Einleitung, und füge ich hinzu, meiner „Musikästhetik des 18. Jahrhunderts", 1915, die Abert noch nicht benutzt hat, kann heute der Schritt von seiner älteren Schaffensart zum „Orfeo" als erklärt angesehen werden, seitdem nachgewiesen ist, daß sie wesentlich durch die Einwirkung italienischer und französischer Opern, besonders aber durch die starke Strömung bestimmt worden ist, die die Ästhetik genommen hatte, die von dem Metastasianischen Vorbilde sich ab- und einfachen intrigenfreien, wesentlich gefühlserfüllten Stoffen zuwandte. Abert geht nun die Opern Glucks bis zu den „Nozze" (1747) durch. Auch er hat, wie Jommelli, als getreuer Schüler Hasses begonnen, neben dem aber für die Instrumentalsätze Sammartini mit als Vorbild angesehen werden darf. In den ersten Opern

sind es nur Einzelheiten, die auf den späteren Gluck hinweisen. Hin und wieder ein Satz oder auch nur eine Phrase, die ein wirkliches Streben verrät, der Seelenstimmung des Handelnden nachzukommen. Überall herrscht Ungleichheit. Neben Gelungenem, ja Bedeutendem steht Alltägliches und „Leiriges". Glucks bedeutendste Schöpfung ist die „Ipermestra", die „eine Reihe von Bestrebungen, die bisher nur sporadischen Ausdruck gefunden, zusammenfaßt." Zu ihnen gehört die Verselbständigung der Mittelsätze und ihre stärkere Modulation, wohl Jommellische Einflüsse. Ihnen ist wohl auch die Durchbrechung des melodischen Verlaufes durch rezitativische Wendungen gutzuschreiben. Interessant zu erfahren, daß einmal sogar die Melodie einer Arie (Ipermestra, I, 3) nur aus ausdrucksvollen deklamatorischen Phrasen besteht, ein Ausdrucksmittel, das wir später wiederfinden, mit besonderem Gelingen im ersten Akt von Traëttas Ifigenia in Tauride, in der Arie des Orest (s. diese Denkmäler J. XIV, 1). Wichtig ist auch der größere Anteil des Orchesters an der Stimmungsschilderung. Wie bei Jommelli finden sich Stellen, in denen die Instrumente ein Motiv selbständig durchführen, und die Singstimmen sich ihm unterordnen. Zur völligen Reife hat auch diese Ansätze erst später Traëtta vorzüglich in der „Sofonisba" (1762) entwickelt. Abert gibt zu (S. XXIII), daß Gluck sich im wesentlichen dem Stil Hasses angeschlossen hat, dem er nur verstanden hat, „kraft seiner eigenen, den dunkeln und schmerzlichen Seiten des menschlichen Lebens besonders zugeneigten Individualität" neue Seiten abzugewinnen. Aber das alles vollzog sich „ohne nennenswerte Alteration der italienischen Grundlage". Von einem zielbewußten Erneuern des dramatischen Stils, und das noch zu einer Zeit, als Jommelli, Traëtta und die anderen Vertreter des „Risorgimento" bereits Hasse verließen und in eine dramatisch lebensvollere Richtung eingeschwenkt hatten, ist keine Rede. Immerhin finden sich in den Werken vor dem „Orfeo" Stellen, die bereits auf den Schöpfer dieses epochemachenden Werkes wenigstens hinweisen. Das im Einzelnen aufzuweisen, muß der Biographie des Meisters überlassen bleiben, die Abert vorbereitet. Hugo Goldschmidt.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXI. Jahrgang. Band 44a. Ch. W. Gluck, Orfeo ed Euridice. Wien 1914. Originalpartitur der Wiener Fassung von 1762. Mit neuer deutscher Übersetzung und ausgesetztem Basso continuo, bearbeitet von Hermann Abert.

Seltsamerweise besaßen wir keinen Neudruck der Originalpartitur des Gluckschen „Orfeo", also der Fassung der ersten Aufführung von 1762. Die österreichischen Denkmäler und ihr Leiter Guido Adler haben also eine wesentliche Lücke ausgefüllt, die für das Studium der Gluckschen Reform und der Oper des 18. Jahrhunderts überhaupt vorhanden war. Die Edition Aberts ist ein Muster philologischer Akribie, vorzüglich hervorragend durch die diskrete Behandlung der Aussetzung des Continuo und durch die dem Italienischen eng angeschmiegte Übersetzung des Textes Calsabigis, die hoffentlich die bisherigen Versionen endgültig ersetzen wird. Nur einen Wunsch habe ich hier auszusprechen. Die Vorbemerkung Adlers spricht davon, daß die Ausgabe auch „praktischen Zwecken dienen" solle. Dazu war vor allem nötig, die Verzierungen des Originals, vokale und instrumentale, zu interpretieren, also mindestens ihre Ausführung in Klammern anzugeben. Wir besitzen ja nunmehr eine Literatur zu diesem Gegenstande, die es ermöglicht, wenigstens alle groben Fehler der Interpretation zu eliminieren. Der einzige Weg, diese Errungenschaften der Theorie der Praxis zuzuführen und eine stilgerechte Ausführung der Ornamente zu sichern, ist der, daß die Denkmäler und andere Editionen, die auf wissenschaftliche Bedeutung Anspruch erheben, der Originalnotierung diejenige Ausführung beifügen, die jene Literatur oder eigene Forschungen des Herausgebers an die Hand geben. Ich halte diese Zufügungen für eine der wichtigsten Aufgaben der Herausgeber der Denkmäler. Sie braucht sich natürlich nicht an die oder jene Auffassung zu binden, täte vielmehr gut, im kritischen Kommentar die Erwägungen mitzuteilen, die für die Ausführung der Ornamente maßgebend waren. Auch die Kadenzen sollten ausgeführt werden. Gerade für den „Orfeo" haben diese Dinge eine große Bedeutung, wie ich das in meiner „Lehre von der vokalen Ornamentik" S. 206 ff. nachgewiesen habe. — Die umfangreiche Einleitung, die Abert der Partitur vorausschickt, beschäftigt sich mit der Entstehungsgeschichte des Werkes ausführlich. Die Vorlage Calsabigis mit der Abwendung vom Zeno-Metastasianischen Schema einerseits, mit der Anlehnung an die vorhergehenden Dichtungen Coltellinis und seiner Ifigenia in

Tauride andererseits wird besprochen. Abert hat mein Buch „Die Musikästhetik des 18. Jahrh." (1915) noch nicht benutzen können. Seine Ausführungen sind durch den speziellen Teil desselben einigermaßen überholt. In ausgezeichneter Klarheit entwickelt Abert die Zusammenhänge des Orfeo mit dem italienischen Risorgimento und macht meine eben dahin gerichteten Ausführungen zu den Opern Traettas (Denkmäler d. Tonk. in Bayern, I. Band, 14. Jahrgang) zu den seinen. Auch der Einfluß Rameaus wird richtig hervorgehoben. Aber „sind wir nun auch imstande, den ungeheueren Abstand, den der Orfeo Glucks von seinen früheren Opern trennt, historisch zu erklären ... so wird die eigentümliche historische Stellung des Werkes dadurch doch keineswegs erschüttert" führt Abert aus. Das ist in dem Sinne richtig, daß Gluck mit unerhörter Energie überall seine Aufgabe, situationsgerechte Musik zu schaffen, verfolgt hat, wohingegen die Italiener immer wieder in den alten Schlendrian zurückverfielen, was schon Heinse zugibt, wenn er zugestehen muß, daß sein Liebling Traetta doch „allzuviele Schokoladenarien" geschrieben habe. Die Eigenart des Gluckschen Verfahrens wird nun von Abert für Secco, Akkompagnato und Arie weiter verfolgt. Das Secco erhebt Gluck aus der rein sprachlichen Sphäre in das „Gebiet pathetischen Ausdrucks". Das Obligato ist bevorzugt, über größere Flächen verbreitet und dringt sogar in die geschlossenen Formen ein, ein Verfahren, das Jommelli und Traetta bereits vereinzelt gewagt hatten. Geht aber Abert nicht zu weit, wenn er behauptet, „die Scheidung zwischen Secco und Arienmusik sei aufgehoben"? Wie läßt es sich mit dieser Behauptung vereinigen, wenn einige Zeilen später von den Formen, Lied, Rondo dreiteilige Arie die Rede ist? Nein, eine Aufhebung dieser Grenzen hat im Orfeo sowenig statt, wie in den ihm folgenden Opern. Aber daß eine starke Annäherung beider Elemente, eine gegenseitige stärkere Durchdringung statt hat, ist richtig. Die Ausführungen schließt Abert mit ausgezeichneten ästhetischen Anmerkungen zu den Chören und Ballettszenen des Werkes.

Hugo Goldschmidt.

Franck, Joh. Wolfg. Advent: „O du mein Trost" f. 3 st. Knaben- oder Frauenchor bearb. v. Otto Frenzel. 8⁰. Part. 0.30 M. Hameln, Oppenheimer.

— f. S. u. A. mit Org. bearb. von Carl Hirsch. Part. 0.80 M. Hameln, Oppenheimer.

Franck, J. W. Christi Geburt: „O lieblich Wunder" f. gem. Chor bearb. von Carl Hirsch. Part. 0.60 M. Hameln, Oppenheimer.

Gesius, Bart. Himmelfahrt: „Es fähret heute Gottes Sohn" f. S. u. A. mit Org. bearb. v. Otto Mürbe. Part. 0.80 M. Hameln, Oppenheimer.

Homilius, G. A. „Israel, hoffe auf den Herrn" f. S. u. A. mit Org. bearb. von Otto Mürbe. Part. 0.80 M. Hameln, Oppenheimer.

Leopold I., Kaiser. Sig des Leydens Christi (1682). Bearbeitet und herausgegeben von Viktor Keldorfer. Klavierauszug. Wien, Warnsdorf, Leipzig 1918. Ed. Strache.

Dem Referenten einer wissenschaftlichen Zeitschrift fehlen die Worte, um eine Neuausgabe, die wie diese auf dem Standpunkt krassesten Dilettantismus steht, gebührend an den Pranger zu stellen und sein Erstaunen darüber auszudrücken, wie eine derartige Fälschung und zugleich Irreführung des Publikums heute überhaupt noch gewagt werden kann. Ihr mit viel Worten zu Leibe zu gehen, hieße dem Bearbeiter zu viel Ehre antun. Zweck und Sinn solcher schlichten Sepolcrostücke hat er offenbar nicht verstanden. Daß ihm der aus 2 Violetten und Continuo bestehende Begleitapparat des Originals „äußerst dürftig" erschien und er Mut genug fand, ihn zu einem Orchester von Streichquintett, Flöten, Oboen, Fagott, Hörner, Trompeten, 3 Posaunen, Pauke, Harfe und Orgel umzuschreiben, ist noch nicht das schlimmste. Schlimmer, daß er dieses Orchester Dinge spielen läßt, die mit Leopolds I. Musik so gut wie nichts gemein haben, daß er schlichte Solostrophen zu Chören umkomponiert, aus einem Gesangsquintett durch Auslassung der zweiten Stimme ein Quartett machte, Eingriffe in die melodische und harmonische Struktur des Originals wagte und dergleichen. Dabei ist der Bearbeiter ein Meister im holprichten, fehlerhaften Tonsatze, der von Quinten- und Oktavenparallelen, üblen Verdoppelungen, häßlichen Kadenzwendungen geradezu starrt. War denn bei der Aufführung dieses pseudo-leopoldinischen Oratoriums in Wien am 3. Mai 1917 niemand zugegen, der diese Entgleisung verhindern konnte? Dieser Klavierauszug müßte an alle Mitglieder der DMG versandt werden, um sie zu der einstimmigen Erklärung zu veranlassen, daß der-

artige „Bearbeitungen", die die Musikwissenschaft nur diskreditieren, mit allen Mitteln zu unterdrücken seien. A. Schering.

Palestrina, G. P. da. „Wir singen dir, Immanuel". Weihnachtslied f. gem. Chor, bearb. v. Carl Hirsch. Part. 0.60 M. Hameln, Oppenheimer.

Praetorius, Mich. Passion: „Siehe, das ist Gottes Lamm" f. S. u. A. mit Org. bearb. von Otto Mürbe. Part. 0.80 M. Hameln, Oppenheimer.

Reichardt, Joh. Friedr. Männerchöre, bearb. von W. Herrmann. „Heilige Nacht der unendlichen Liebe". „Traure um den Trauernden". Part. je 0.60 M. Hameln, Oppenheimer.

Vulpius, Melchior. Pfingsten: „Des heiligen Geistes Gnade groß" f. 2 st. Chor (S. u. A.) mit Org. bearb. von Otto Mürbe. Part. 0.80 M. — „Zeug an die Macht, du Arm des Herrn" für 3 st. Knaben- oder Frauenchor bearb. von Aug. Becker. Part. 0.30 M. Hameln, Oppenheimer.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Nachtrag.

Bonn.

Zwischensemester Februar–April 1919

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft, zweistündig. — Geschichte des neuen deutschen Liedes im Grundriß, einstündig.

Sommersemester 1919

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts, zweistündig. — Kontrapunkt, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Halle a. S.

Zwischensemester

Prof. Dr. Hermann Abert: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, dreistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

München

Zwischensemester

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Die Entwicklung Richard Wagners zur Meisterschaft, einstündig. — Musikkurse (Dr. Hans Scholz), Harmonielehre für Anfänger, zweistündig.

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters, einstündig. — Übungen im Übertragen alter Notenschriften, einstündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert, vierstündig.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Im Namen der Deutschen Musikgesellschaft beglückwünschte der Schriftführer, Professor Dr. Hermann Abert die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig brieflich zum Tage des zweihundertjährigen Bestehens ihres Hauses.

Ortsgruppen

Leipzig

Am 24. Januar 1919 fand im kleinen Saale des Konservatoriums für Musik eine Aufführung für die Mitglieder der Ortsgruppe Leipzig statt. Frau Professor Vogelsang aus Utrecht,

welche am Abend zuvor Solistin im Gewandhaus (Violinkonzert von Karl Stamitz) war, hatte sich in gütiger Weise bereit erklärt, ältere, selten gespielte Geigenstücke zu Gehör zu bringen. Das Programm des Abends lautete; Allegro und Adagio von J. S. Bach, Sonate von E. F. dall'Abaco, Sarabande von L. Aubert, Larghetto von E. Barbella, Caprice von Fr. Benda, Konzert von Ferd. Ries. In ganz vorzüglicher Art vermittelte Frau Vogelsang alle diese herrlichen Musikstücke. Ihr innerlich so belebtes und technisch wohl ausgearbeitetes Spiel, das den Werken der alten Meister neues Leben verlieh, machte auf die Hörer großen Eindruck. Für den reichen Beifall, der mit Recht gespendet wurde, dankte die Künstlerin durch den Vortrag zweier Violinstücke des Unterzeichneten, welcher alle erforderlichen Klavierbegleitungen übernommen hatte. Stephan Krehl.

Mitteilungen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig hat nach seiner Ausweisung aus Straßburg durch die französischen Militärbefehlshaber seinen Wohnsitz nach Berlin verlegt. Die wertvolle Bibliothek des Akademischen Gesangvereins Straßburg, über deren Handschriften- und ältere Druckbestände Prof. Ludwig kurz vor dem Krieg ein Verzeichnis veröffentlicht hat, ist nunmehr als Teil der Universität französischer Besitz geworden.

Ludwig Riemann (Essen) ist vom preußischen Ministerium zum Professor der Musikwissenschaft ernannt worden.

In Gröbming in Steiermark ist Dr. Josef Pommer aus dem Leben geschieden. Pommer hat sich vor allem um die Sammlung und Wiederbelebung des Volkslieds und Tanzes der deutschen Steiermark hochverdient gemacht.

Generalmusikdirektor Prof. Dr. Philipp Wolfrum in Heidelberg, der schon seit längerer Zeit schwer erkrankt darniederliegt, beabsichtigt Deutschland zu verlassen und nach dem Engadin überzusiedeln.

In der Inhaltsangabe des „Altwiener Kalenders" auf S. 298 muß es statt „deren erste Abt" natürlich „deren ersten Akt" heißen.

Zu meiner Besprechung der beiden Traetta-Bände in den bayrischen Denkmälern (s. Zeitschr. Heft 4, S. 257 ff.) teilt mir der Herausgeber, Herr Prof. Dr. Hugo Goldschmidt, mit, daß die „Sofonisba" annähernd vollständig abgedruckt sei; es seien nur wenige Rezitative und Sekundarierarien weggelassen. Das gehe schon aus dem Titel: Ausgewählte Szenen aus Il Farnace usw. und La Sofonisba del Sgr. M. Verazi usw. hervor. Ich stelle dies dem Wunsche des Herrn Herausgebers gemäß gern fest, möchte aber zu meiner Rechtfertigung hinzufügen, daß der Titel des zweiten Bandes, der jene Oper enthält, lautet: „Ausgewählte Szenen aus La Sofonisba", was zu Mißverständnissen Anlaß geben kann. Der Band enthält übrigens von der genannten Oper die Szenen I 4, 7, 10, II 4, 5, 6, 10, III 7, 8, 9, 10, 11; dazu kommen im ersten Band die Sinfonia, sowie die ersten vier Szenen des ersten Aktes bis zu Sofonisbas Arie Intesi, ti basti, die den zweiten Band eröffnet. Hermann Abert.

Die Musikbibliothek Peters in Leipzig hat am 2. Januar ihr 25 jähriges Bestehen feiern können; an diesem Tage des Jahres 1894 ist sie mit einer kurzen Ansprache ihres Begründers, Dr. Max Abraham, eröffnet worden. Es bedarf an dieser Stelle gar keiner weiteren Ausführung, was das Institut in diesem Vierteljahrhundert für unsere Kunst und unsere Wissenschaft bedeutet hat, und daß es viel mehr geleistet hat, als es nach dem Sinne seines Gründers leisten sollte, nämlich „im Gegensatz zu den staatlichen oder städtischen Bibliotheken, besonders das Studium moderner Musik, von den Klassikern angefangen", zu ermöglichen. Sein wichtigstes Organ, das „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", hat unter seinen beiden Leitern, Emil Vogel (1894—1901) und Rudolf Schwartz (seit 1901), der am 20. Januar seinen 60. Geburtstag hat begehen können, durch seine Beiträge wie durch seine Bibliographie gerade der Musikwissenschaft die unschätzbarsten Dienste geleistet; es wird ihr auch in Zukunft unentbehrlich sein.

In Tübingen ist die Stelle des Universitäts-Musikdirektors mit dem Sommersemester 1919 neu zu besetzen.

Ende November fand in Paris ein Kongreß der alliierten Intellektuellen statt, auf dem die wissenschaftlichen Beziehungen der Ententeländer besprochen wurden. Außer allen großen europäischen Ländern waren auch Japan, Amerika, Griechenland, Serbien, Portugal und Rumänien vertreten. Es wurde beschlossen, in jedem Land einen nationalen Rat für wissenschaftliche Forschung ins Leben zu rufen, aus dem heraus sich ein internationaler Rat bilden soll. Deutschland ist selbstverständlich von diesem Rat ausgeschlossen ... (Otto Grautoff im literarischen Echo, 21, Heft 8).

Kataloge.

Am 7. und 8. Februar hat bei Carl Ernst Henrici in Berlin eine Versteigerung von Autographen stattgefunden, unter denen die Musikautographen eine erste Stelle einnahmen. Wir führen die wichtigsten an: von Beethoven die Ergänzungen zur 1. Fagottstimme der Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" op. 124 (2½ Seiten; um 4600 ℳ in den Besitz eines Schweizer Sammlers übergegangen); ferner Skizzen zum Streichquartett op. 18, Nr. 3, und der vierstimmige Chor zu Dunckers Drama „Leonore Prohaska"; von Schubert die Niederschriften von vier Liedern: „Der Jüngling am Bache", „Entzückung an Laura" (dessen Autograph in der Gesamtausgabe nicht benutzt werden konnte und ein paar kleine Abweichungen aufweist), „Liedesend", „Die Gebüsche"; außerdem die Quintett-Komposition von Goethes „Nur wer die Sehnsucht kennt" (zum Teil angekauft von der Stadt Wien um 2800 bis 3300 ℳ). Von Schumann das Autograph der Phantasiestücke op. 12 (4950 ℳ) und eines offenbar für die Kinderszenen bestimmten „Haschemann" betitelten, aber in das gedruckte opus nicht aufgenommenen Stückleins; von Wagner Skizzen aus der Rigaer Zeit und zum Fliegenden Holländer. Noch reichhaltiger war die Auslese an Briefen: eine Quittung Friedemann Bachs, datiert Dresden 20. Mai 1739; ein Brief Glucks an Krutthofer vom 30. Nov. 1779; von Joh. Ad. Hasse an Salieri, Venedig, 7. Jan. 1775; ein kurzer Brief Haydns vom 11. Sept. 1801; eine Reihe von Briefen Beethovens, Webers, Spohrs, Reichardts, Loewes, Zelters, Mendelssohns, Meyerbeers, Schumanns, Liszts, Wagners, Berlioz, Nicolais, Lortzings, Spontinis, Rossinis, Cherubinis, Verdis und einer Brahmsens (365 ℳ), sowie vieler anderer.

* * *

März	Inhalt	1919

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Siebentes Heft | 1. Jahrgang | April 1919

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Der Violino piccolo

Von

Andreas Moser, Berlin

In der Vorschrift, welche die Besetzung des Orchesters für den zweiten Akt von Monteverdis „Orfeo" regelt, werden den insgesamt zehn Violen des Streichkörpers ausdrücklich „duoi Violini piccoli alla francese" gegenübergestellt, die u. a. folgendes zu spielen haben:

2 Violini piccoli alla francese

Was mit diesen Instrumenten gemeint war, bildet eine alte Streitfrage unter den Musikhistorikern, zu deren Klärung die nachstehenden Ausführungen einen kleinen Beitrag liefern möchten. Ob man sie als eine Lösung der Angelegenheit gelten lassen wird, sei dem Urteil der Leser anheimgestellt.

Zunächst ist jedenfalls klar, daß es sich mit den kleinen Dingern nicht um unsere heutige Geige handeln konnte, zumal sie in der Folge von „gewöhnlichen" Geigen — „Ritornello che fu sonato da duoi Violini ordinarij da braccio, un clavicembano e 2 Chitaroni" — abgelöst wurden. Auch die Vermutung, daß der Gegensatz zwischen „piccolo" und „ordinario" wie etwa in Giovanni Gabrielis Sonate „Pian e forte" auf den Unterschied zwischen Alt- und Sopranvioline hinauskommen könnte, ist schon deshalb hinfällig, weil im „Orfeo" der Umfang eines „Ordinario", der doch nur den größeren von beiden Instrumententypen darstellen kann, bis zum zweigestrichenen a reicht[1]), während das kleinere, folglich weiter hinaufreichende In-

[1]) In einem Ritornell, das hinter der Szene gespielt wurde, geht die oberste der fünf dabei beteiligten Violen sogar mehrere Male bis zum h''.

strument sich mit es″ als seinem höchsten Ton begnügt. Die von H. Goldschmidt[1]) geteilte Annahme Rühlmanns[2]), daß es sich dabei um Pochetten handelte, hat wenig überzeugendes. Zwar wissen wir aus dem „Traité des instruments“ von Mersenne (1636/37), der sogar Notenbeispiele dafür angibt, daß Pochetten gelegentlich auch im Orchester verwendet wurden; daß aber Monteverdi diese doch recht dürftig klingenden Tanzmeister-Geigelchen gerade an einer so exponierten Stelle herangezogen hätte, ist deshalb unwahrscheinlich, weil sie von der darunter liegenden Begleitung eines Clavicembalo, zweier Chitaronen und mindestens eines, als selbstverständlich gar nicht besonders genannten Streichbasses vollständig übertönt worden wären.

Das vorhin geschilderte paradoxe Verhältnis der tieferen Klanglage für das kleinere und der höheren für das größere Instrument, läßt meines Erachtens nur die Erklärung zu, daß es sich — ähnlich wie heute bei dem Verhältnis zwischen Pickel- und großer Flöte — um zwei zwar gleich notierte Tonwerkzeuge handelte, von denen aber das kleinere eine Oktave höher erklingen sollte. Nicht nur die Fähigkeit der Oktavversetzung, sondern auch das Transponieren auf jede beliebige Tonstufe galt den Tonsetzern jener Zeit als eine durchaus selbstverständliche Forderung an die Streicher. Da beispielsweise die sordinierten Trompeten in D standen und das erste Stück des „Orfeo“ aus C geht, begnügte sich Monteverdi mit der einfachen Anweisung: „Toccata, welche vor dem Aufziehen des Vorhangs dreimal von allen Instrumenten gespielt wird; läßt man aber die Trompeten mit Sordinen mitwirken, so intoniert man einen Ton höher“.

Nun kennen wir aus dem „Syntagma musicum“ des Michael Praetorius ein wirkliches Violininstrument, das wesentlich kleiner als die „gemeine“ Diskant- oder Sopranvioline war: die „Quartgeige“, so genannt, weil sie um eine Quarte höher, also in c′ g′ d″ a″ eingestimmt wurde. Vergegenwärtigen wir uns nun die Griffverhältnisse auf dieser und die angenommene Oktavversetzung, so erscheint der Ambitus bei Monteverdi plötzlich in einer sehr sinnvollen Beleuchtung: auf der Quartgeige wird das es‴ mit dem vierten Finger in der ersten Lage auf der obersten Saite gegriffen, entspricht also spieltechnisch genau dem Umfang, den der Komponist für die „Violini ordinarij“ vorgesehen hat.

Daß andererseits die „Violini piccoli“ nicht in der Oktave haben erklingen können, in der sie notiert sind, geht aus der weiteren Überlegung hervor, daß sie dann zumeist ihre tiefsten, also ungünstigsten Stimmlagen hätten benutzen müssen, ein Umstand, der wieder im schärfsten Gegensatz zu den Gepflogenheiten jener Zeit gestanden haben würde, die ja beim konzertierenden Auftreten der Violine aus dem Orchester heraus den Gebrauch der untersten Saite nur in ganz seltenen Fällen gestattete[3]).

---

1) „Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert“ (Sammelbände d. IMG II S. 26).

2) „Geschichte der Bogeninstrumente“, S. 65 u. 263.

3) Einer ähnlichen Überlegung folgt H. Goldschmidt (a. a. O. S. 27), wenn er in Bezug auf die im „Orfeo“ vorkommenden Blasinstrumente sagt: „Zwei Arten von Diskant-Flöten scheinen angewendet worden zu sein. Das Verzeichnis erwähnt nur: un flautino alla vigesima seconda; im 2. Akt, in dem Ritornell des Gesanges „Qui le Nape“ sind aber due flautini vorgeschrieben. Die Bezeichnung „alla vigesima seconda“ ist der Nomenklatur der Orgel entnommen und bedeutet: zweiundzwanzig Töne über dem c des Prinzipal (8 Fuß). Der tiefste Ton dieser Langflöte ist also c^3. Offenbar handelt es sich um eine der höchsten Arten der Langflöten, die nach Praetorius in acht Formen gebaut wurden. Dagegen sind die Flautini der erwähnten Szene tieferen Umfangs, ihre Grundtöne sind c^1, bzw. f^1. Doch scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß die Notierung eine Oktave tiefer steht, als sie klangen. Das Diminutiv Flautini deutet doch auf eine höhere Gattung“. — Und in dem Büchlein „Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst ... herausgegeben von Daniel Speeren, Cantore und Collaboratore der lateinis. Schul zu Göppingen ... 1687“ heißt es auf S. 91: „Viola Picola hat ein kleiner Corpus als eine

Die klangliche Leere, die sich aus dem weiten Abstand der „Violini piccoli" von den darunter liegenden Bässen zweifellos ergab, werden jedenfalls die akkordisch funktionierenden Chitaronen in geeigneter Weise ausgefüllt haben.

Was nun den Zusatz „alla francese" anlangt, so hängen alle daran geknüpften Hypothesen, die z. B. eine Verbindung zwischen den Instrumenten Monteverdis und dem Ruhm von Tieffenbruckers Lyoner Geigenbauschule über den Zeitraum eines Jahrfünfzigs hinweg herstellen wollen, vollständig in der Luft. Man wird aus der Bezeichnung nicht die französische Herkunft der Quartgeige ableiten können, sondern höchstens ihre besondere Beliebtheit bei unseren westlichen Nachbarn oder eine eigentümliche, dem Monteverdi seit seinem Aufenthalt in Flandern vielleicht als französisch geltende Variante in der Bauart unseres Instruments annehmen dürfen[1].

Und nun noch einige Hinweise auf das verhältnismäßig häufige, aber in weiteren Kreisen wenig bekannte Auftreten des Violino piccolo in der praktischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts.

In den Ritornellen der Arie „Ich sei auch wo ich sei, bleibt mein Andenken treu" aus Philipp Heinrich Erlebachs (1657—1714) „Harmonischer Freude musicalischer Freunde" (1697) kommen zwei Violini piccoli vor; beiden ist die Skordatur vorgezeichnet, die jedoch Otto Kinkeldey, der Herausgeber des Neudrucks (46. und 47. Band der „Denkmäler deutscher Tonkunst"), in die normale Geigenstimmung umgeschrieben hat.

Dann verwahrt die preußische Staatsbibliothek zu Berlin in einer alten Handschrift eine aus Intrada, Sarabande, Menuett und Gigue bestehende Orchestersuite in C dur für Violino piccolo, zwei Violinen, Viola, zwei Hautbois, Basson, Violoncello und Violone von dem Wiener Hofkapellmeister Johann Joseph Fux (1660—1741), die wahrscheinlich 1709 komponiert wurde. In diesem Stücke ist der konzertant behandelte Violino piccolo durchwegs in A dur notiert, was, da sein Part in Übereinstimmung mit dem Orchester in C dur zu erklingen hatte, den „Akkordo" B—F—C—G nötig machte, d. h. die Saiten des Geigleins mußten samt und sonders eine kleine Terz höher eingestimmt werden als die einer gewöhnlichen Violine. Da ferner der tiefste in dieser Piccolo-Stimme notierte Ton das eingestrichene d ist (nämlich die leere D-Saite, die jedoch wie f' klang), die G-Saite also gar nicht in Anspruch genommen wurde, so ist es sehr wohl möglich, daß Fuxens Violino piccolo überhaupt nur mit drei Saiten bezogen war.

Was die Umstimmung der Saiten betrifft, verhält es sich genau ebenso mit Joh. Seb. Bachs Konzert für zwei Hörner, drei Oboen, Fagott und konzertierende Quartgeige, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Continuo in F dur — 1720 in Köthen komponiert —, wo der Piccolo durchwegs in D dur notiert ist, also ebenfalls den Akkordo B—F—C—G erforderte. Da sein Part offenbar für ein Kind geschrieben ist, das noch keine „ganze Geige" handhaben konnte, und Friedemann Bach

---

Violin, und wird die Quint [die E-Saite] ins g [d. h. eine kleine Terz höher] gestimmt, worauf man hohe Sachen, oder Sachen in der Octave zu tractiren pflegt".

[1]) So interpretiert denn auch J. B. Weckerlin im Katalog des Pariser Konservatoriums (1885), S. 49 eine von Bottrigari (Benelli-Meloni) im „Desiderio ovvero de' concerti di varij strumenti musicali (Venetia, 1594) angeführte Orchesterzusammenstellung dahin, daß — in Übereinstimmung mit Praetorius — mit „Ribecchini" „petits violons français" gemeint seien. Des weiteren enthält ein auf dem Finanzarchiv zu Ludwigsburg aufbewahrtes Heft mit dem Titel „Inventarium Instrumentorom anno 1589" ein Verzeichnis, in dem u. a. „ein khlein Handtgenglein zu Venedig gemacht", angeführt wird, unter dem offenbar auch nur ein Violino piccolo, d. h. eine Quartgeige. zu verstehen ist. (Vgl. Josef Sittards „Geschichte der Musik u. des Theaters am württembergischen Hofe"; Stuttgart, 1890; S. 26 f.)

damals 11 Jahre alt war, so liegt die Vermutung nahe, daß der Vater das Stück für seinen Erstgeborenen, der ja später noch von Johann Gottlieb Graun im Violinspiel weiter unterrichtet wurde, komponiert hat. In der Tenorarie „Erschrecke doch" der Kantate „Herr, deine Augen sehen" geht jedoch der Violino piccolo ohne Umstimmung unisono mit der Flauta traversa, ebenso wie in der Kantate „Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn" mit dem Flauto piccolo. Es war Bach in den beiden letzten Fällen also wohl nur um den scharfen, durchdringenden Klang des kleinen Instruments zu tun gewesen.

Des weiteren sagt Leopold Mozart auf S. 2 seiner „Gründlichen Violinschule" vom Jahre 1756: „Die dritte Art sind die Quart- oder Halbgeiglein. Sie sind kleiner als die gemeinen Violinen, und werden für gar kleine Knaben gebraucht ... Vor einigen Jahren hat man sogar Concerte auf diese von den Italiänern sogenannte kleine Violin (Violino piccolo) gesetzet: und da es sich weit höher als eine andere Violin stimmen läßt; so wurde es sonderbar bey musikalischen Nachtstücken mit einer Zwerchflaute, Harfe oder mit einem andern solchen Instrumente vergesellschaftet, öfters gehört. Itzt ist man der kleinen Geiglein nimmer benöthiget. Man spielet alles auf der gewöhnlichen Violin in der Höhe."

Daß aber die Quartgeige auch nach dem Erscheinen der Mozartschen Schule noch vielfach im Gebrauch war, geht aus dem „Catalogo dei Soli, Duetti, Trii e concerti per il Violino, il Violino piccolo e discordato, Viola di braccio, Viola d'amore, Violoncello piccolo e Violoncello e Viola di gamba che si trovano in manuscritto nella officina musica di Giovanno Gottlob Imanuel Breitkopf in Lipsia. Parte I ma. 1762" hervor, der mit zahlreichen Nachträgen bis zum Jahre 1775 fortgesetzt wurde. Es sind darin unter anderen die nachstehenden Werke angeführt: „Concerto per il Viol. picc. concert., Oboe d'am., 2 Violini, Viola e Basso di C. Foerster" (Schwarzb. Rudolst. Kapellmeister, 1693—1745); „Sei (e tre) Concerti a Viol. picc. ... di Pfeiffer" (Bayreuther Kapellmeister, 1697—1761); „IV Sonate a Viol. picc. con più stromenti di Janitsch (Berliner Kammermusiker, 1708—1763); di Krause (wahrscheinlich der Zittauer Organist), di Doles (Bachs Schüler und zweiter Nachfolger im Leipziger Thomaskantorat, 1715—1797), di Rosetti (Franz Anton Rößler (?), der dann aber wohl früher hätte geboren sein müssen als die Lexika angeben; oder er müßte in der Komposition ein Wunderkind gewesen sein)[1]); „Partie a Viol. picc. concertato, 2 Violini, Viola e Basso di Harrer" (zwischen Bach und Doles Thomaskantor); „Quadro a Oboe, Viol. picc., Viola di Gamba e Basso del Sigr. Janitzsch in Berolino"; „Quadro a 2 Oboi, Viol. picc. e Basso del Sigr. Rosetti".

---

[1]) Möglich wäre freilich, daß mit diesem Autor Antonio Rosseti, zuerst Mitglied der gräflich Althanschen und unter Haydn von 1776—1781 der fürstlichen Kapelle in Eszterház, gemeint war.

„Eine Geisterstimme"

Kantate / Dichtung von August Wilhelm Iffland / In Musik gesetzt von Johann Friedrich Reichhardt[1])

Von

Caroline Valentin, Frankfurt a. M.

Am 4. Juli 1787 fand zu Köstritz die Vermählung des Erbprinzen Karl Emich zu Leiningen mit der Gräfin Sophie Henriette zu Reuß=Plauen statt. Das neuvermählte Paar trat alsbald die Heimreise an. Die junge Fürstin lernte zum ersten Male die fruchtbare Rheinebene kennen, an deren Peripherie das von Rebhügeln umgebene Dürkheim mit seinem Stadtschlosse lag. Hier öffnete sich ein tiefer Einschnitt in das Waldgebirge der Haardt, das Isenachtal, in dessen Mitte die epheuumrankte fünfhundertjährige Stammburg der Leininger Hauptlinie, die Hartenburg, niederschaute. Einzelne Teile waren hier noch bewohnbar; der regierende Fürst Karl Friedrich Wilhelm ließ von 1780 ab den mit den Ahnen des fürstlichen Hauses geschmückten Rittersaal restaurieren. Weiter westwärts in dem schönsten Teile des Tales lag die von ihm erbaute neue Sommerresidenz, das Lustschloß Jägertal. Trotz der eigenen französischen Bildung, die auch seine Kinder noch empfangen hatten, waren der Fürst und sein Sohn eifrige Freunde und Beurteiler der neu aufkommenden deutschen Literatur. Sie reihten die Neuerscheinungen ihrer Bibliothek ein, sie lasen und besprachen sie im Familienkreise. Voll Begeisterung für den Idyllendichter Geßner, errichtete ihm der Erbprinz im Jägertal einen Tempel. Am 14. August 1781 fand zum Geburtstag des Fürsten auf einem Naturtheater in der Nähe des Schlosses der erste theatralische Versuch statt: Karl Emich führte mit seinen älteren Schwestern, der Rheingräfin von Grumbach und der Gräfin Erbach, sowie anderen Verwandten »La feinte par amour« von Dorat auf. Sie hatten Iffland zur Leitung der Proben und zur Aufführung herangezogen. Als eifrige Besucher des Mannheimer Nationaltheaters war die Bekanntschaft mit dem Künstler wohl schon bald nach dessen Engagement gemacht worden; seine gute Herkunft, sein Takt und seine weltmännische Bildung erleichterten den Verkehr. Er wurde der oft und gern gesehene Gast in Dürkheim und Jägertal, dort ist sein erstes, dem Fürsten gewidmetes Schauspiel: „Die Mündel" entstanden. Seinen Rat in Theaterangelegenheiten hatte er bald noch umfangreicher zu erteilen. Der Fürst ließ das in der Nähe des Dürkheimer Schlosses gelegene Reithaus in den Jahren 1783/84 zum Theater umbauen. In kleinerem Maßstabe wies es die Verhältnisse der Mannheimer Bühne auf und war mit allen möglichen Dekorationen und Maschinen versehen. Am Eröffnungsabend, dem 9. August 1784 gab man ein von dem Erbprinzen verfaßtes Drama „Serafine". Der Erbprinz war selbst Leiter der Bühne und eifriger Mitspieler. Die Hofgesellschaft und die fürstlichen Beamten mit ihren Damen unterstützten ihn. Wie die Regierung des kleinen Staatswesens Förderung und Wohlstand der Untertanen in Stadt und Land mit allen Mitteln erstrebte, hatte sie auch die großzügige Auffassung eines *freien* Vergnügens für alle; der Theaterbesuch war ohne Ent=

---

[1]) Aus einem in Vorbereitung befindlichen Buche „Theater und Musik am fürstlich Leiningenschen Hofe". Der Abschnitt gehört der Festgabe zum 70. Geburtstag Hermann Kretzschmars an; er wurde dem Jubilar handschriftlich überreicht und gelangt hier zuerst zum Druck.

gelt. Nur bei Vorstellungen zu wohltätigen Zwecken wurden freiwillige Gaben erhoben: die Geistlichen der drei christlichen Konfessionen und der Rabbiner der Juden nahmen sie selbst am Eingang in Empfang.

Iffland brachte dem Fürsten noch eine zweite Widmung dar, sein ländliches Familiengemälde „Die Jäger", das heute noch bekannteste seiner Stücke. Es erlebte am 9. März 1785 in Dürkheim seine erste Aufführung. Man mußte erwarten, daß er seinen Freund und dessen junge Gemahlin mit einer besonderen Huldigung begrüßte: Für den ersten Theaterabend, dem sie beiwohnten, dem 9. August schrieb er sein Vorspiel: „Die Vaterfreude", dem die Aufführung der „Alzire" von Voltaire-Gotter folgte. Für das große Begrüßungsfest aber, das am 19. Juli im Ahnensaal der Hartenburg stattfand, hatte der Künstler sich etwas Eigenartiges ausgesonnen.

Auf Einwirkung der Volkssage und der Shakespeareschen Dramen mag es zurückzuführen sein, daß in der deutschen Dichtung die Geisterwelt lebendig wurde, daß man Abgeschiedene in dem Kreis der Lebenden erscheinen ließ und sie zum Mitempfinden und Mithandeln anrief. Denken wir an die Klopstockschen Oden, an Bürgers „Lenore", an die Geisterstimme der „entschwundenen Thekla". Der Stätte entsprechend ließ Iffland eine Ahnfrau des Erbprinzen, Maria Elisabeth Gräfin zu Leiningen, geborene Pfalzgräfin bei Rhein, auftreten. Sie war 1629 geboren und hatte auf der Feste Hartenburg ein beglücktes, auch für das ganze Land reichen Segen bringendes Leben an der Seite Emich XI. geführt. Die Dichtung lautet:[1])

Wenn im echten Biedersinne
Jemand von euch Gutes tut,
Gutes ohne Pracht und Schimmer,
Dann rauscht euer guter Engel
Über unser Denkmal her[2]).
Sein gewaltiges Gefieder
Teilt den Schleier auseinander,
Der uns von der Vorwelt trennt.
Dann strahlt aus der Sonne Klarheit
Darin unsere Seelen wandeln
Kraft herab auf euren Scheitel,
Frischer wallt ihr durch das Leben,
Seliger stehn wir vor Gott.
Immerdar war meinem Herzen
Hardenburg die Veste teuer;
Immerdar war Hardenburg
Meinem Herzen teuer.
Dort hab ich für Land und Herrn
Meine Tage zugebracht.
Ach, da jüngst aus ihren Trümmern
Mein Urenkel Friedrich Wilhelm
Diese Burg hervorgebracht,
Da vergoß ich Freudentränen
In den Reihen der alten Ahnen.

Und als ich mit lauter Stimme:
„Segen, Segen" für ihn flehte,
Sprach der Domicellus: Amen!
Und der hohe Chor der Ahnen
Rief es laut zu Gottes Thron
Nunmehr stehn der Veste Hallen
Nicht mehr öde wie vordem;
Um den Herd, den Engelhard
Graf zu Leiningen gebaut,
Sammeln sich jetzt Sohn und Vater
Mann und Frau und Freunde wieder.
„Saitenspiel ruft von den Zinnen
Heimgekehrt ist Friedrich Wilhelm,
Heimgekehrt des Hauses Vater,
In die Burg der guten Ahnen!"
Freundlich rauchen auf der Burg
Ganz nach alter Sitt und Weise
Alle Schornstein zum Empfange
Edler Freunde, die von Plauen
Brüderlich auf dieser Veste
Sich zu Herzen kommen.
Unter meinem Konterfey
Seh ich euch beisammen sitzen
Traulich wie in jenen Tagen,

[1]) Mit Erlaubnis des Bad Dürkheimer Stadtamtes, wo sich die Dichtung mit der Komposition befindet, wird letztere hier auszugsweise zum ersten Abdruck gebracht. Der Text wurde zum ersten Male in dem Unterhaltungsblatt „Die Muse" herausgegeben von Dräxler-Manfred 1856 veröffentlicht. Dann bei Brinkmeier S. 313 ff. Geneal. Gesch. d. Hauses Leiningen.

[2]) Das Grabmal des Grafenpaares ist eine Hauptzierde der schönen gothischen Johanniskirche zu Bad Dürkheim.

Wo ich meinem selgen Herrn
Eben in demselben Saale
Ehelich ward zugesellt.
Eben wie mich Emich liebte
Liebt Emich sein gutes Weib;
Eben wie ich jede Freude
Gern mit guten Seelen teilte
Ebenso sorgt auch Sophie
Wie die Hausfrau auf der Burg.
Ebenso sorgt auch Sophie
Daß von ihrer Schwester Freude
Jedem auch sein Teilchen ward.
Vom Trunk und noch soviel dazu,
Daß bei seiner stillen Lampe
Sich ein jeder freuen möchte.
So hast du rund um die Burg
Seligkeiten her verbreitet;
Segen sprach da Jedermann
Über dich und über die,
Die dir teuer sind.“
So liebe Tochter, so hast du
Zufriedenheit den Weg gebahnt;
Reich kaufen soll man niemand!
So wandle denn recht frisch und froh
Auf unsrer Väter Burg einher,
Der, der den Wassertrunk belohnt,
Schickt seinen Engel vor dir her.
Mit Segen blicke ich auf dich,
Mit Segen wird's die Zukunft.
Hand und Hand mit Emich streue
Rosen auf des Vaters Pfad
O dann sammeln auf der Burg
Brüder sich und Schwestern gern,
Halten frohen Reihentanz,
Um die Mutter, die den Herrn
Zärtlich treu geliebet!
Mein Engel ruft,
Lebwohl, lebwohl,
Sophie, du bist meine Tochter.
Vergiß ja nicht der alten Burg.
Immerdar war meinem Herzen
Hardenburg die Veste teuer!
Lebwohl, lebwohl, Sophie!
Sophie lebwohl!

Reichhardt gehörte damals nicht allein zu den angesehenen Komponisten, er war auch ein geschätzter Kunstschriftsteller, dessen ästhetische Anschauungen besonders durch „Die Briefe eines aufmerksamen Reisenden“ 1774—76 Verbreitung gefunden hatten. Beziehungen zu Iffland konnte der gemeinsame Freund — Gotter — längst vermittelt haben. Die Berichte über das Dürkheimer Theater im Gothaischen Kalender von 1785 und in den Ephemeriden des gleichen Jahres sind ihm wohl nicht fremd geblieben. Wahrscheinlich auf der Reise nach Paris berührte er 1786 Karlsruhe, wo ein Psalm seiner Komposition eben damals zur Aufführung kam[1]). Die Gelegenheit, Mannheim zu besuchen und Ifflands persönliche Bekanntschaft zu machen, lag nahe. Reichhardt stand jetzt auf der Höhe des Lebens und Schaffens. Im August 1786 hatte er bei Friedrich des Großen Tod die Trauermusik komponiert; als neu ernannter Kapellmeister Friedrich Wilhelm II. war ihm der Auftrag geworden, für den Karneval 1788 eine große Oper zu schaffen. Glucks deklamatorischer Stil entsprach seinem künstlerischen Empfinden. Er war ihm in Paris sehr vertraut geworden und er hat ihm in der neuen italienischen Oper „Andromeda“ zur Geltung gebracht[2]). Den gleichen deklamatorischen Stil atmen auch die im selben Jahre — 1787 — komponierten Szenen aus „Macbeth“ für das Berliner Nationaltheater und unsere Kantate, die eine seiner frühesten „Deklamationsstücke“ geworden ist. Ursprünglich für Streichquartett und Blasinstrumente geschrieben, lag mir die Kantate mit Klavierbegleitung in dem einzig noch erhaltenen Exemplare von Kopistenhand vor[3]). (Querquart, 6 Syst.) Zwei dabei befindliche Autographen des Textes sind von der Hand Ifflands und wie die Kantate selbst aus dem Besitze

[1]) L. Schiedermair: Die Oper an den badischen Höfen, Sammelbände d. IMG 1913, S. 915.

[2]) Walter Pauli: J. F. Reichhardt, Sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. S. 80, 216.

[3]) Archiv der Stadt Bad Dürkheim, andere Manuskripte von Lehmann auf dem Amorbacher Archiv und in der Heidelberger Universitätsbibliothek.

des um die leiningensche Geschichte sehr verdienten Pfarrers J. G. Lehmann. Eines der Autographen trägt das Datum: „Hardenburg, 23. Mai 1788“ ist also eine spätere Niederschrift Ifflands.

Die Komposition zerfällt in sechs Rezitative und zehn ariose Teile, bei letzteren ist die zweiteilige Liedform in Anwendung gebracht. Die Tonart ist Ddur, die Lage für hohen Sopran. Zum Beginn spielt die Begleitung Andante molto das achttaktige Eingangsthema vor, das dann die Singstimme im Vorder- und Mittelsatz aufnimmt. (Notenbeispiel 1.) Bei der beschreibenden Stelle „Sein gewaltiges Gefieder“ beginnt das Rezitativ und leitet durch ein dolce bezeichnetes Arioso „Frischer wallt ihr durch das Leben“ zu dem eigentlichen Mittelpunkt des Ganzen, dem innigen Larghetto Gdur $^3/_4$ über. (Notenbeispiel 2.) Dessen Wiederholung beschließt den ersten Abschnitt der Kantate. Der zweite Teil setzt mit dem beschreibenden Rezitativ „Ach da jüngst aus ihren Trümmern“ ein; es erhebt sich bei der Segensbitte der Ahnfrau und dem Ahnenchor zum Majestoso Cdur. Hierbei kamen Hörner und Trompeten in Anwendung. Im Gegensatz dazu tritt das folgende Allegro moderato leicht tändelnd ein. Zwei sehr einfache Themen: „Nunmehr stehen der Veste Hallen“ und „Um den Herd, den Engelhard“ lösen einander ab; in ihrer gering variierten Wiederholung liegt etwas Monotones, hier ist der schwächste Teil der Kantate. Grave, Adur beginnt das neue Rezitativ, dem die schöne, sicherlich von Bläsern begleitete Stelle folgt. (Notenbeispiel 3.) Im Anschluß daran ist als einer der glücklichsten Gedanken Reichhardts das tonmalerisch gehaltene fismoll-Andantino zu betrachten. (Notenbeispiel 4.) Zwei Rezitative „Unter meinem Konterfey“ Adur und „Ein Trunk“ Fdur, rahmen ein Andantino gracioso gleicher Tonart $^4/_4$ ein: „Eben wie mich Emich liebte“. Es folgt das Adagio Bdur $^3/_4$ „Segen sprach da jedermann“, sowie das kurze gmoll-Rezitativ „So, liebe Tochter“. Zu breit ausgesponnen dürfte die nächste Nummer, das heitere Allegro moderato Esdur $^4/_4$ „So wandle denn recht frisch und froh“ erscheinen, trefflich aber wirkt wiederum das Adagio Esdur $^3/_4$ „Hand in Hand mit Emich streue“, in dem wie bei dem Larghetto des anfangs ein warmer Gefühlston hervorbricht, wie er uns ja auch aus Reichhardts besten Liedern bekannt ist. (Notenbeispiel 5.) Motive der oben erwähnten gmoll-Melodie sind in einem weiteren Rezitativ Gdur „O dann sammeln auf der Burg“ verwertet, sie leiten zu dem Grave Ddur gehaltenen Schluß hinüber, wo bei der Stelle: „Mein Engel ruft, lebwohl Sophie“ die Blasinstrumente wieder hinzutraten. Sehr hübsch und wirkungsvoll greift Reichhardt vor dem „Lebwohl“ noch einmal die Melodiephrase des Anfangs „Immerdar war meinem Herzen“ auf und bringt sie erhöht auf der Dominante.

Man wird nicht leugnen können, daß die Kantate abwechslungsreich schattiert ist, daß neben dem Lyrischen das Deklamatorische, stark gehoben durch die Musik, hervortritt, wofür man in Dürkheim, wo auch die „Ariadne“ von Brandes-Benda auf die Bühne kam, besonderes Verständnis hegte. Den schön geschwungenen, melodischen Linien Reichhardts steht als Nachteil gegenüber, daß er sich nur auf die allernotwendigste Begleitung beschränkt hat, bei der meistens die Mittelstimme nicht ausgesetzt ist[1]). Mancherlei Fehler, Quinten- und Quartsextakkorde, sind daher nicht allein auf Rechnung des späteren Kopisten zu setzen. Die Begleitung war für die fürstliche Hofkapelle unter Leitung des Musikdirektors und Konzertmeisters Kleinpell nicht schwierig. Anders stand es mit dem Gesangspart, für den wir unter den sonst so bühnenkundigen und musikalischen Dürkheimer Darstellerinnen keine Vertreterin wüßten. Durch den

1) S. Pauli S. 213 ff.

Wechsel rezitativischer und arioser Teile und seine Länge bot dieser Gesang eine bedeutende, nur durch künstlerisches Verständnis und Routine erreichbare Aufgabe. Iffland sorgte gewiß dafür, daß die Partie der Ahnfrau zur vollen Geltung kam; er dürfte sie der Vertreterin heroischer Sopranpartien des Mannheimer Nationaltheaters, der Gattin seines Freundes Madame Beck-Scheffer einstudiert haben. Sie mußte als Ahnfrau mit starkem Pathos die Erinnerung wecken, warme Gefühle ausbreiten und prophetisch in die Zukunft schauen; es war ein Gesangsstück großen Stils.

Die Glücksprophezeiung der Ahnfrau sollte nur kurz in Erfüllung gehen. Als sich im Jahre 1792 die französischen Revolutionsheere dem Rheine näherten, mußte die fürstliche Familie fliehen und kehrte nur noch zweimal zu vorübergehendem Aufenthalt nach Dürkheim zurück. Im August 1793 lag das Hauptquartier des Königs von Preußen daselbst; am 10. August empfing ihn der Fürst festlich auf der Hartenburg und zeigte ihm dies gewaltige Bergschloß. Damals wurde ein Teil des Archivs, die Bibliothek, sowie die Musik- und Theaterbibliothek und auch ein kleiner Teil der Kunstschätze über den Rhein gerettet. Die fürstliche Familie folgte, um nie mehr zurückzukehren. Durch die französische Besetzung brachen Schreckenswochen über Dürkheim herein. Am 31. Januar 1794 wurde das Schloß mit seiner kostbaren Einrichtung ohne jeden Grund niedergebrannt, ebenso die umliegenden Gebäude, das Theater, die Kaserne, der Marstall. Nichts durfte gelöscht, nichts gerettet werden. In ebensolcher Weise verfuhren die Feinde mit der Hartenburg und dem Jägertal. Die fürstliche Familie lebte fast acht Jahre im Exil bei den Verwandten in Thüringen und in Hessen. Der Erbprinz sah sich jetzt herausgerissen auf die große Bühne der Welt; er nahm an dem Rastatter Kongreß teil und führte die eigenen Angelegenheiten so geschickt, daß man ihm als Entschädigung für das Verlorene die Bildung eines neuen Fürstentums Leiningen zusicherte. Kurpfälzische, mainzische und würzburgische Ämter bildeten dies „Land zwischen Neckar und Main"; Ende 1802 nahm der Fürst für kurze Zeit davon Besitz. Diese Wendung des Schicksals sollte die Erbprinzessin nicht mehr erleben: sie folgte 1801 ihrem im Jahre zuvor verstorbenen siebenjährigen Sohne nach.

Nr. 1.

Andante molto.

p

sf

Nr. 2.

Larghetto.

Im - mer - dar war mei - nem Her - zen, Har - den- burg die Ve - ste theu - er, im - mer - dar war Har - den - burg mei-nem Her - zen theu - er.

fp

Nr. 3.

Grave.

Heim - ge - kehrt ist Fried - rich Wil - helm

Heim - ge - kehrt des Hau - ses Va - ter

In die Burg der gu - ten Ah - - nen.

mf dim. *p*

Nr. 4.

Andantino.

Freund - lich rau chen auf der Burg ganz nach al - ter Sitt und Wei - se, al - le Schornstein zum Empfan - ge, ed - ler Freun - de die von Plau - en brü - der - lich auf die - ser Ves - te sich zu Her - zen kom - men.

p cresc.

Nr. 5.

Adagio.

Hand in Hand mit E = mich streu = e Ro = sen, Ro = sen

auf des Va = ters Pfa = de. Hand in Hand mit E = mich streu = e

Ro = sen, Ro = sen Auf des Va = ters Pfa = = = de.

Die Einheit der Beethovenschen Klaviersonate in As dur
op. 110

Von

Armin Knab, Rothenburg o. T.

Die Einheit der Beethovenschen Klaviersonaten, vom Gefühl aller anerkannt, ist nicht leicht zu begründen. Beim einzelnen Satze ergibt sich zwar der organische Zusammenhang aus den unter sich verwandten Elementen der Tongebilde, aus der Wiederkehr der Grundgedanken, der Modulationen und Figuren. Inwieferne aber mehrere in sich abgeschlossene Sätze von verschiedenem Grundcharakter die höhere Einheit der Sonate bilden, ist in den meisten Fällen schwer darzutun, ohne sich an das

Gefühl zu wenden. Dieses würde sich gegen eine Vertauschung von Sätzen verschiedener Sonaten lebhaft sträuben. Selbst die Wiedergabe eines einzelnen Satzes für sich allein wirkt unbefriedigend, torsohaft. In der Regel läßt sich aber rein musikalisch eine nähere Verwandtschaft der einzelnen Sätze unter sich nicht nachweisen. Man möchte hier von homogener Erfindung reden: das Grundgefühl des Schaffenden erzeugt Gebilde, die als zusammengehörig empfunden werden, ohne daß eine deutliche Kongruenz der Linien besteht. So erscheint die Sonate in f moll op. 57 ganz besonders wie aus einem Gusse; gleichwohl fördert die Vergleichung der einzelnen Sätze keine bemerkenswerten motivischen Zusammenhänge zu Tage.

Es gibt aber auch bei Beethoven schon Ansätze zu organischer musikalischer Einheit aller Sätze. Er bereitet damit auf eine Entwickelung vor, die in Bruckners fünfter Symphonie ihren bisherigen Höhepunkt gefunden hat. Auch das Musikdrama Wagners mit seinen wiederkehrenden, oft umgebildeten und weitergebildeten Motiven ist ein Ausfluß dieser geschichtlichen Entwickelung, zu der sich in der älteren Musik nur Ansätze finden. Man darf jedoch bei dieser Art organischen Zusammenhangs nicht an so rohe Beziehungen wie mathematische Vergrößerung, Verkleinerung, papiermäßige Umkehrung, Rückläufigkeit des Themas und ähnliche Künste des Fugenstils denken. Es gilt die Empfindung zu schärfen für feinere Umbildungen, die dem Wachstum lebendiger Organismen entsprechen[1]). Da entfaltet sich ein unscheinbares Motivteilchen zu breitem Gesang, ein schmückender Lauf zu leidenschaftlicher Ausdrucksbewegung. Wie zwei Blätter eines Baumes, die sich doch niemals decken, unzweifelhaft in ihrer Artzusammengehörigkeit erkannt werden, muß auch die Formähnlichkeit von Melodien empfunden werden, die dem gleichen Tongedanken entsprießen. Beispiele für Zusammenhänge dieser höheren Art finden sich in den Klaviersonaten Beethovens immerhin schon zahlreich. Einige davon mögen folgen als Vorübung für die Betrachtung des vollkommensten Werkes dieser Art, der Sonate op. 110.

Man vergleiche in obigem Sinne die Anfangsthemen der vier Sätze der Sonate op. 2 Nr. 3 (Beisp. 1).

Das Adagiothema 2 ist eine Umgestaltung des Themas 1 im Sinne der Vereinfachung, der Verinnerlichung. Die lineare Grundform ist die gleiche: von der Terz mittels

[1]) Wie schon Bach in dieser Weise organisch schuf, ist an einem Beispiel dargelegt in meinem Aufsatz über das wohltemperierte Klavier, Musik Jahrgang 1914, Heft 7 S. 26. Er bildet eine wichtige Vorstudie zu vorliegender Arbeit.

In der Sonate op. 13 verbinden sich Motive des ersten und zweiten Satzes im Schlußsatze zu neuer Einheit (Beisp. V).

V. 1 Allegro di molto. 2 Adagio cantabile.

3 Allegro. = 1 = 2

Damit verwirklicht sich ein höheres Prinzip der Entwicklung, im Schlußteil eine Zusammenfassung der Hauptgedanken des Werks zu geben und dadurch eine inhaltliche Steigerung zu bewirken. Allerdings wird der dritte Satz der pathetischen Sonate nicht eigentlich als Höhepunkt des Werks empfunden, weil die Motive der vorausgegangenen Sätze nicht zu stärkerer Ausdrucksgewalt umgebildet worden sind. Die Verschmelzung von Satz 1 und 2 weist aber wenigstens die Richtung vom kehrausmäßigen, meist nur durch gesteigerte Bewegung die Vorsätze überbietenden Finale der älteren Zeit zu dem das Werk krönenden und seine Tongedanken zusammenfassenden Schlußsatz Bruckners. In der Sonate op. 13 überwiegt im dritten Satze noch der ältere Stil trotz der in die Zukunft deutenden Melodiebildung.

In vollkommenster Weise wird die musikalische Einheit der ganzen Sonate unter gleichzeitiger inhaltlicher Steigerung und Auswirkung zum Schlusse hin in der As dur-Sonate op. 110 verwirklicht. Über die Möglichkeit streng organischer Durchbildung eines mehrsätzigen Musikwerks gibt sie tiefere Aufschlüsse als alle übrigen Sonaten Beethovens.

Zwei lineare Grundrichtungen sind in diesem Werke deutlich unterscheidbar, die aufsteigende und die absteigende. Erstere tritt im Hauptthema des ersten Satzes und im Fugenthema hervor, letztere im zweiten Thema des ersten Satzes, im zweiten Satze und im Arioso[1]). Der Wechsel dieser beiden Tendenzen bildet den wesentlichen musikalischen Inhalt des Werkes. Der Gefühlsgehalt ergibt sich aus der Bewertung dieser Grundrichtungen. Mit Tonreihen überwiegend aufsteigender Richtung verbindet sich in der Regel das Gefühl des Anwachsens, der Steigerung, der zunehmenden Kraft oder Erregung, absteigende Melodien erzeugen meistens das Gefühl der nachlassenden Spannung, des Schwächerwerdens, der wiederkehrenden Ruhe. Oft verhalten sich auf- und absteigende Linien zu einander wie Freude und Schmerz, Kraft und Schwäche, Zuversicht und Mutlosigkeit, Erregung und Beruhigung. Es gibt natürlich viele Ausnahmen, die sich aber alle erklären lassen. Der geheimnisvolle Grund für die Verknüpfung dieser Empfindungen mit den Tonreihen mag in der zunehmenden Spannung bei wachsenden Schwingungszahlen gesucht werden. Die hohen Töne werden leichter unerträglich für das Ohr wie die tiefen und wirken aufregender wie diese. Unwillkürlich wird bei der Gesangsmusik der Gefühlshöhepunkt durch hohe Lagen ausgedrückt; da entfaltet die Menschenbrust ihre höchste Kraft. Selbst beim Sprechen steigt die Stimme mit wachsender Aufregung. Es sind also wohl physiologische Gründe für die Gefühlsbewertung fallender und steigender Tonreihen vorhanden.

---

[1]) Die an sich überflüssige Bitte sei hier dringend ausgesprochen, beim Lesen des Aufsatzes die Klaviernoten beizuziehen. Er verfehlt sonst seinen Zweck.

Im ersten Thema des ersten Satzes der Sonate op. 110 herrscht die aufsteigende Grundrichtung vor (Beisp. VI).

VI.

Auch die melodische Fortführung des Themas hat im wesentlichen aufsteigenden Charakter. Der Tondichter ist harmonisch gestimmt, von milden und sanften Regungen erfüllt. Auf- und abwallende Tonschleier (Beisp. XI 1) leiten zum zweiten Thema über (Beisp. VII).

Dieses zeigt im ganzen fallende Richtung.

VII.

Doch ist der gefühlsmäßige Gegensatz zum ersten Thema nur gering, es ist ein liebliches Fluten und Verebben, entsprechend der nur kurzen Abwärtsbewegung. In seinem melodischen Kern (durch * bezeichnet) geht es auf ein überaus wichtiges Melodieteilchen des ersten Themas (Beisp. VIa) zurück. Der Weg von der Sexte zur Terz abwärts wird bei letzterem direkt, bei dem Seitenthema in einer Kurve zurückgelegt. So steckt schon im Hauptthema der Keim des zweiten Themas und aller aus diesem abgeleiteten Gebilde. Vgl. Beisp. XIII, XVII, XIX, XXIII.

Mühsam über erregende Triller im Basse klimmt die melodische Linie wieder aufwärts (Beisp. VIII).

VIII.

Eine ähnliche Weiterführung haben alle aus dem zweiten Thema abgeleiteten Hauptthemen. Vgl. XVI und XXI. Sodann bringen Ober- und Unterstimme in energischer Gegenbewegung die beiden Grundrichtungen zu gleichberechtigtem kraftvollen Auswirken (Beisp. IX).

IX.

Die Struktur dieser Stelle wird von Einfluß auf das in umgekehrter Gegenbewegung verlaufende Thema des zweiten Satzes. Vgl. Beisp. XV.

Am Schlusse des ersten Teils tritt eine Sechzehntelfigur auf, die einen umschriebenen Vorhalt darstellt und als Weiterbildung von Beisp. VII a zu denken ist, wie bei Beisp. XII sich zeigt.

X.

Die Durchführung beruht ausschließlich auf dem ersten Thema, das sich in mannigfaltigen, überwiegend auf Moll gestimmten Modulationen ungestört auslebt. Eine fortlaufende Sechzehntelfigur, entsprechend der durchgehenden Sechzehntelbewegung in Takt 4ff. des Satzes, steigert die Erregung. Sie geht beim Wiedereinsetzen des Themas in Asdur in eine Zweiunddreißigstelfigur über (Beisp. XI 2), die aus den überleitenden Kaskaden zwischen Haupt- und Seitenthema (Beisp. XI 1) geformt ist.

XI. 1 … 2 …

So ist die „Wiederholung" entsprechend dem bisherigen Verlauf der Tondichtung auf eine andere Gefühlsstufe gehoben: die milde Ruhe des Eingangs ist in sanfte Erregung gewandelt.

Auch weiterhin bereichert Beethoven in der Fülle des Genius die „Wiederholung" durch neue reizvolle Modulationen, beschränkt sich aber dabei streng auf die gegebenen melodischen Tongedanken. Das zweite Thema erklingt zuerst in Edur, von da aus wird in Oktavengängen gewaltsam zur Haupttonart geschritten. Eine Feinheit: an Stelle der synkopierten Variierung (Beisp. VIIa) tritt die ausführlichere, die Beisp. Xa entspricht (Beisp. XII).

XII.

In der Coda wird das zweite Thema auf seine Grundform vereinfacht (Beisp. XIII 1).

XIII. 1

2

3

Hier ist der Zusammenhang mit dem Motivteilchen aus dem ersten Thema (Beisp. VIa und XIII 2) ganz deutlich. Gleichzeitig bereitet die Vereinfachung auf das Thema des zweiten Satzes (Beisp. XIII 3) rhythmisch vor. Die Synkopen sind wegzudenken. Die fallende Tendenz tritt in dieser Form (Beisp. XIII 1) klar hervor.

Eine Mittelstimme im dritten Takte vor dem Schlusse weist sogar schon deutlich auf das Fugenthema hin (Beisp. XIV) vgl. Beisp. XXII.

XIV.

Es wird sich zeigen, daß der erste Satz schon alle Keime für die kommende Entwicklung enthält.

Der zweite Satz beginnt mit einem Thema voll stürmischen Unmuts (Beisp. XV).

Die fallende Grundrichtung herrscht darin vor wie im ganzen Satze. Von der Quinte steigt die Melodie stufenweise bis zur Terz des Dominantakkords hinab. Dieser weiteren Abwärtsbewegung in Moll entspricht der ausgesprochen negative Gefühlsgehalt im Gegensatz zu dem noch unausgesprochenen zweiten Thema des ersten Satzes. Des Zusammenhangs mit diesem Thema und der Übergangsgestalt wurde bei Beisp. XIII schon gedacht. Aber auch auf Beisp. IX ist zu verweisen. Die durch eine Sexte aufsteigenden Gänge (a) sind wichtige Vorläufer des in umgekehrter Richtung sich bewegenden Themas Beisp. XV. Das Tempo der Einzelnoten ist ungefähr gleich, die zurückgelegte Strecke identisch, die straffe Gegenbewegung in Unter- und Oberstimme gemeinsam. Lehrreich ist die Ausdrucksverschiedenheit beider Stellen. Wie weit entfernt sind solche Beziehungen von fugenmäßigen Umkehrungen!

Nur mühsam und wie auf jeder Stufe Kraft sammelnd wird die Höhe wieder gewonnen (Beisp. XVI).

Diese Fortsetzung entspricht den ähnlichen Weiterführungen Beisp. VIII und XXI. Die Herkunft der Themen XV und XIX 2 aus dem zweiten Thema des ersten Satzes wird dadurch bestätigt. Das ganze Werk ist einem einheitlichen Schöpferwillen entsprungen.

Das folgende kurze Motiv, mit dem eine hellere Stimmung gewonnen wird, drängt ebenfalls energisch abwärts (Beisp. XVII).

Es beruht auf Beisp. VIa und schöpft die Verdoppelung des ersten Tones aus dem Motivteil Beisp. XVa, als dessen Verlängerung es auch aufgefaßt werden könnte. Die aufgeregte Stimmung des Satzes hält an, sie zeigt sich in heftigen Akkordschlägen und einer jähen Pause, die wie ein kurzes Atemholen vor den letzten kräftigen Ausdrücken einer hitzigen Rede wirkt.

Der Mittelteil des Satzes bringt spielerische Kaskaden von der Höhe zur Tiefe, die auf das figurierte zweite Thema des ersten Satzes (Beisp. XII) und besonders auf Beisp. X, dessen freie Umkehrung sie sind, zurückgehen (Beisp. XIII).

Die linke Hand wiegt sich dazu in synkopierenden Stakkatotönen und steigt von der Tiefe zur Höhe empor. Das straffe Gefüge der Gegenbewegung bei Beisp. XV ist nun in kapriziöse Ornamentik aufgelöst. Eine kühne, etwas barocke Laune ist dem Unmut gefolgt, ein psychologisch ganz folgerichtiger Stimmungsumschlag.

Der erste Teil wird wiederholt und seine Grundtendenz aufs kräftigste und sprechendste zum Ausdruck gebracht. In der Coda löst sich Trotz in Weichheit, den dritten Satz vorbereitend.

Die improvisierende Einleitung zum Arioso gehört nicht streng zum motivischen Bau der Sonate, sie ist eine romantische Zutat, freilich ein wundersames Selbstgespräch wie mit Vogel- und Menschenstimmen, das den Umschwung aus der stürmischen Erregung zum klagenden Gesang vermittelt.

Das Ariosothema, dem Hörer und Spieler neu und bedeutsam erklingend, enthüllt sich bei näherer Betrachtung als Variation des Themas des zweiten Satzes. Die Linie, die von der Quinte zur Terz des Dominantakkords hinabführt, ist mit Vorhalten und Verzierungen ausgestaltet und wird dann selbständig weitergeführt (Beisp. XIX)[1].

XIX. 1 Allegro.

2 Arioso.

Man muß sich daran gewöhnen, diese organische Melodik höher zu bewerten als den glänzendsten neuen Einfall. Was im dritten Satze der pathetischen Sonate noch Anklang war (Beisp. V), ist jetzt zur genialen Um- und Weiterbildung geworden. Der Stimmungsgehalt ist völlig anders wie im zweiten Satze. Das Arioso ist eine schmerzliche Klage. Auf Unmut und Laune ist ein tief innerliches Leidensgefühl gefolgt. Nur von hier aus kann die Seele ihre ruhige Kraft, ihren zuversichtlichen Glauben wieder finden und zur Freude gelangen. Man möchte an einen Nachtgesang denken; die Einleitung wäre dann eine Zwielichtstimmung. Wagner, der so oft fremde Tongedanken durch Verknüpfung mit seinen dramatischen Ideen in bestimmte Begriffssphären gerückt hat, baut den Eingang zu seinem Tristan-Nachtlied in gleicher Weise wie Beethoven auf (Beisp. XX). Nur ist Wagners Rhythmus weichlicher, sinnlicher; sein Nachtgesang ist das Lied zweier Liebenden, unser Meister klagt einsam. Der Gesang setzt auch bei Wagner auf der Quinte ein, bewegt sich aber in aufsteigender Linie, dem positiven Gefühl entsprechend, und steht in Dur.

XX. Beethoven.

Wagner, Tristan 2. Aufzug, 2. Szene.

[1]) Man braucht nur Beisp. XIX 1 langsam im Baßschlüssel mit den gleichen Vorzeichen wie 2 zu spielen.

Die Fortführung der Ariosomelodie zeigt das schrittweise, mühsame Aufsteigen zur Höhe wie bei den Vorläufern des Themas (Beisp. XXI) vgl. Beisp. VIII und XVI.

XXI.

Am Schlusse des Arioso kündigt sich in schmerzlicher Wendung die aufsteigende Linie der Fuge an (Beisp. XXII 3). Die letzten abschließenden Takte bereiten den Fugeneinsatz unmittelbar vor (Beisp. XXII 4). Die gleichmäßige Schwere der Fugennoten und ihr Zeitmaß sind hier schon gegeben, das Unisono bildet den Übergang zu dem einstimmigen Fugeneinsatz. Die Sonate op. 110 ist besonders reich an solchen feinen Überleitungen. Dabei ist alles empfunden, nichts erklügelt. Die höchste Bildnerkraft steht im Einklang mit reinster Seelenbewegung.

Das Fugenthema ist durch Vereinfachung aus dem Hauptthema des ersten Satzes gewonnen. Es bringt dessen melodischen Kern unter Weglassung alles Nebensächlichen und unter energischer Hervorkehrung der Aufwärtsbewegung[1]). Anderer vorbereitender Gebilde wurde schon gedacht (vgl. Beisp. XIV). Hier ist der Stammbaum des Themas: (Beisp. XXII).

XXII. 1 Satz I Thema 1.

2 Satz I am Ende.

3 Arioso.

4 Arioso.

5 Fuge.

Das Fugenthema ist der krönende Tongedanke des Werkes. Einfach, klar, stabil, zu jeder Kraftentfaltung befähigt, bringt es die Linien aufsteigender Richtung zur

[1]) Das Fugenthema ist in Beisp. XXII 1 durch * hervorgehoben..

vollen Blüte. Es überrascht nicht bei seinem Eintreten und wirkt doch auch nicht allzu bekannt; es übertrifft seine Vorläufer an Reinheit und Schönheit. Wie das Arioso das ausdrucksvollste Gebilde absteigender Richtung ist, so ist das Fugenthema die vollkommenste Ausprägung der steigenden Tendenz. Die beiden Themen bilden daher einen starken Gegensatz. Der schmerzlichen Klage folgt die bejahende, heimlich selig ins Licht schauende Melodie. Der zweimalige Wechsel dieses Vorgangs, in dem sich das Fugenthema zum Schlusse behauptet, bildet den Inhalt des dritten Satzes, der an Tiefe der Gegensätze und Ausdruckskraft seine Vorgänger weit übertrifft[1]).

Der Gefährte des Fugenthemas verhält sich zu diesem wie die Sechzehntelfigur im Durchführungsteil des ersten Satzes zum ersten Thema, nur ist der Gefährte ausdrucksvoller gestaltet und birgt bedeutsamere harmonische Werte, die im Verlauf der Fuge zu zwingendem Ausdruck kommen. Wichtig wird auch die verlängerte Schlußwendung des Fugenthemas, die auf Beisp. VIa zurückgeht (Beisp. XXIII).

XXIII.

Ein weicher Wohllaut herrscht in dem Fugensatz, gedämpfte Lichtfülle, fließende Kraft. Dem gehaltenen Fugenthema treten die beiden andern Stimmen vielfach in Terzen- und Sextenparallelen gegenüber, so daß keine verwickelte Vielstimmigkeit, sondern nur ein einfacher Bewegungsgegensatz entsteht. Der Stil ist gänzlich anders wie bei einer Bachfuge, Beethovens Fugensatz ist einem bestimmten Ausdruckswillen innerhalb des Werkes untergeordnet, ist nicht Selbstzweck.

Das Übergewicht des aufsteigenden Tongedankens ist aber noch nicht besiegelt, die seelische Erhebung hält noch nicht vor. Das Arioso kehrt wieder, aus dem weichsten asmoll in das härtere gmoll gerückt. Die Melodie ist zerbröckelt, wie in schluchzende Geigenlaute zerfallen, die das Klavier nur andeuten kann.

Dann tritt das Fugenthema wieder auf und zwar in der Umkehrung, wie angesteckt von der Ariosotendenz, aber in getrösteter Milde. Vergrößerung, Verkleinerung und Verkürzung bilden die Kunstmittel des weiteren Verlaufs. Reflexion hat eingesetzt, es steckt etwas Beengtes, Stockendes in diesen fugenhaften Bildungen. Die Abwandlungen des Fugenthemas in diesem Teil fordern den Vergleich mit den höher gearteten organischen Umbildungen im Werke heraus. Ein Meister kann sich auch solcher Mittel wie Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehrung, Rückläufigkeit zum lebendigen Ausdruck seiner künstlerischen Absichten bedienen. Das Riesenwerk Bachs ist voll davon. An sich sind es mehr verstandesmäßige Konstruktionen, die nicht in der Esse des Gefühls, sondern auf dem Papier hervorgebracht werden. Sie stehen tief unter den hier an einem Beispiel erläuterten organischen Entwickelungen, sie verhalten sich zu ihnen etwa wie der Kristall zur Pflanze. Die ungeheuere Lebensfülle der Musik Bachs beruht auf seiner wahrhaft schöpferischen Kraft organisch zu produzieren, nicht auf der geschickten Verwendung jener Kunstmittel[2]). Es scheint übrigens, als bediene sich Beethoven dieser nicht mit gleicher Leichtigkeit.

Erst wenn der starre Zwang des Kontrapunkts sich gelöst hat und die Bässe das Fugenthema von reichen Figuren umspielt bringen, greift eine freiere Stimmung Platz. Die Brust atmet wieder leicht. Das Figurenwerk umschreibt eine dem Ge-

[1]) Eine formale literarische Parallele dazu hat Hugo Lang in Mörikes Gedicht „Um Mitternacht" gefunden. Doch soll mit diesem Hinweis Beethoven kein stoffliches Programm untergeschoben werden.

[2]) Vgl. meinen oben erwähnten Bachaufsatz.

fährten verwandte Melodik. Dann steigt das Fugenthema zu schönem Gesang in die Oberstimme, dehnt sich in freudiger Fülle und glänzt endlich über einem Orgelpunkt in voller Pracht auf. Der Höhepunkt ist erreicht, die Entwicklung abgeschlossen, eine Fortsetzung undenkbar. Wie eine spielerische Nachbildung der Grundtendenzen des Werkes stürzt zum Schlusse eine Kaskade zur Tiefe und rollt wieder zur Höhe empor, nochmals in eine Kurve den Sinn des Werkes zusammenfassend.

Die letzten Takte sind zugleich die glänzendste Gestaltung des Tongeriesels im ersten Satze (Beisp. XI 1) und haben ein Vorbild in der ganz ähnlichen Kurve beim Übergang des ersten Fugensatzes in das zweite Arioso (Septakkord auf es). Den melodischen Gehalt für den jubelnden Überschwang vor dem Orgelpunkt bestreitet das Motiv Beisp. XXIII in vierfacher Wiederholung. So ist dem Melodieteilchen Beisp. VI a, das sich so triebkräftig erwies, zum Schlusse noch eine reiche Blüte beschieden. Das Urmotiv aller absteigenden Linien nimmt teil an dem freudigen Aufschwung.

Es konnte genügen, die wesentlichen musikalischen Zusammenhänge des Werkes aufzuzeigen; manche Einzelheiten bleiben dem suchenden Leser zu finden überlassen. So viel ist jedenfalls klar bewiesen, daß alle hauptsächlichen Tongedanken des Werkes ihre Wurzel in den ersten viereinhalb Takten haben. Das Gefühl der Einheit, das der Hörer dieser Sonate in so hohem Maße empfindet, ist damit wohl begründet. Bestärkt wird es durch die Verwandtschaft der Tonarten. Die Satzformen und ihre Reihenfolge tragen ebenfalls dazu bei. Diese Grundlagen sind bei den anderen Sonaten ähnlich. Sie bedürfen daher hier keiner Besprechung. Es sei nur davor gewarnt, über der Aufzeichnung der psychologisch so folgerichtigen Gefühlsentwicklung den Anteil der gegebenen Sonatenform an dem Wesen des Werkes zu unterschätzen. Seelenbewegung schafft für sich allein noch kein Kunstwerk. Selbst in Verbindung mit der musikalisch organischen Weiterentwicklung der Tongedanken könnte sie nur einheitliche aber formlose Gebilde hervorbringen. Der höhere Begriff der Einheit im Sinne des Abgeschlossenen, Geordneten, Runden, Vollendeten beruht wesentlich auf dem Wohlverhältnis der Teile unter sich und zum Ganzen, das die Form des Kunstwerks ausmacht. Ob nun der Meister sich dabei mit höchster Sicherheit und Kunst einer gegebenen Form bedient oder eine neue schafft, ist gleichgültig. Doch wird letzteres die seltene Ausnahme bleiben. Formleib und Seeleninhalt des Kunstwerkes müssen zusammenstimmen. Auch die Form ist geistgeschaffen. Soweit sie der Überlieferung folgt, vermittelt sie den Anteil der Entwicklungsgeschichte am Einzelkunstwerk.

Eine weitere Quelle der einheitlichen Wirkung liegt darin, daß die Seelenregungen, die das Werk spiegelt, einem ganz bestimmten Gefühlskreis entspringen. Beweisbar ist hier nichts mehr, nur das Empfinden kann bestätigen oder widerstreiten. Man denke von der Betrachtung unserer Sonate ausgehend etwa an die neunte Symphonie. Hier rauschen die großen Menschheitsgefühle auf, die Sonate gibt den Einzelmenschen mit seinen persönlichen Leiden und Freuden. Und auch innerhalb dieses Bereichs spiegelt das Werk eine ganz bestimmte Gefühlsrichtung. Man stelle die Appassionata daneben oder die Hammerklaviersonate, die Sonate in E dur op. 109. In der ersteren wechseln dämonische Leidenschaft und gefaßte Ruhe; in der großen Sonate op. 106 dionysisches Überschäumen, mystische Versenkung und leidenschaftliches Philosophieren; die E dur-Sonate ist das schönste Frühlingsgedicht des naturverzückten Meisters. Unser Werk ist nicht überschäumend, ist weder dämonisch noch naturberauscht, es enthält nicht die großen Ausnahmegefühle, sondern intime Seelenstimmungen des menschlich gereiften, von außen kaum berührten Tondichters. Am ehesten könnte

man an den Schöpfer der Appassionata denken, der nun mild geworden ist: der Anteil des Blutes überwiegt in beiden Werken ebenso wie in der Schwestersonate op. 109 der Anteil der von Natureindrücken erregten Nerven vorherrscht. Das Bild eines einfachen Tageslaufes steigt auf: im ersten Satze die Regungen am frischen Morgen, im zweiten die Verstimmungen und Launen des unruhigen Tages, im letzten die tiefen Schwankungen des Ichgefühls in der einsamen Nacht. Doch dies ist nur Gleichnis.

Dem Kunstliebhaber ist der Gefühlsgrad maßgebend für seine Wertung. Er liebt beim Kunstwerk die großen Erregungen, die seiner eigenen Natur versagt sind. Der titanisch stürmende Beethoven wird am meisten bewundert[1]); der Idylliker, der Meister des kleinen Glücks, der Naturverzückte müssen dahinter zurücktreten. Die Sonate op. 110 steht nicht im Vordergrund der Beliebtheit. Die Erkenntnis ihrer Struktur, um die sich diese Darlegung bemüht, rückt sie entwicklungsgeschichtlich an die erste Stelle. Das Persönliche in Beethovens Musik kann nicht übernommen werden, seine Kunst organisch zu gestalten weist einen neuen Weg. Bruckner ist ihn bewußt und folgerichtig gegangen. Die großen Kunstwerke der Zukunft werden Beethovens op. 110 unter ihre erlauchten Ahnen rechnen.

Meyerbeers Jugendopern

Von

Georg Richard Kruse, Berlin-Lichterfelde

Meyerbeers Opernschaffen ist den Lebenden nur vom Jahre 1831 ab, wo „Robert der Teufel“ auf der Bühne erschien, bekannt. Alles, was vor dieser Zeit liegt, ist vollkommen vergessen, und doch sind es nicht weniger als acht aufgeführte Opern — von den nicht auf- und ausgeführten ganz abgesehen — die den Aufstieg zum weltbeherrschenden Tonmeister bezeichnen.

Das erste Werk auf diesem Gebiete, von dem wir wissen, das aber nicht zu ermitteln war, entstand 1810 in Darmstadt, wo Meyerbeer gleichzeitig mit Carl Maria v. Weber und Gänsbacher bei Abt Vogler studierte. Er schreibt unterm 10. Januar 1811 an Gänsbacher, daß Papa Vogler „einen miserabeln Text zu einer komischen Oper erhalten mit dem Auftrage, sie zu komponieren. Da hat nun Papa den glücklichen Einfall gehabt, daß ich dieselbe auch komponieren sollte und zwar immer Nummer für Nummer zu gleicher Zeit mit ihm. Denke dir nun, zu was für interessanten und lehrreichen Vergleichen das Gelegenheit gibt“. Pasqués Mitteilungen über das Voglersche Werk (zu dem Weber den Klavierauszug angefertigt und Ende Januar 1811 der Großherzogin Luise zugestellt hatte) entsprechend muß diese Oper den Titel:

„Der Admiral oder der gewonnene Prozeß“

führen. Der Textdichter ist nicht bekannt, und zur Aufführung sind beide Werke nicht gekommen. Mendel spricht in seiner Meyerbeer-Biographie von einer kleinen Oper „Der Prozeß“, die er irrig als eine gemeinsame Arbeit der drei Schüler Voglers bezeichnet. Nachdem im März 1811 in Berlin Meyerbeers Oratorium „Gott und die

[1]) Im Gegensatz dazu hat man aus Goethe in einseitiger Weise den im ewigen Gleichgewicht thronenden Olympier gemacht.

Natur" zur Aufführung gekommen, berichtet er, daß ihm bereits sieben Operntexte angeboten worden seien, und schon im nächsten Jahre sollte die erste Meyerbeersche Oper die Bühne beschreiten. Das Buch dazu schrieb ihm der Verfasser des Oratorientextes, dessen Name als Dichter in Loewes Ballade „Odins Meeresritt" fortlebt: Aloys Wilhelm Schreiber (bei Weber und seinen Nachschreibern fälschlich Scheibe), geboren 1761, damals Professor in Heidelberg, gestorben 1841 als badischer Historiograph in Baden-Baden.

Mit Vogler, den Meyerbeer auf seinen Konzertreisen begleitete, hatte dieser für mehrere Monate Aufenthalt in München genommen, und hier fand auch im Hoftheater am 23. Dezember 1812 die Uraufführung des neuen Werkes statt. Der Zettel lautete:

Jephta's Gelübde,

eine ernsthafte Oper in drei Aufzügen mit Ballet.

Gedichtet von Professor Aloys Schreiber.

In Musik gesezt von J. Meyerbeer.

Personen:

Jephta	Hr. Lanius
Sulima, seine Tochter	Mad. Harlas
Tirza, ihre Vertraute	„ Flerr
Asmaweth, ein Krieger	Hr. Weixelbaum
Abdon, Vorsteher eines Stammes	„ Mittermayr
Der hohe Priester	„ Schwadke
Drei Vorsteher der Stämme . .	„ Schack „ Meirs „ Muck
Drei Bothen	„ Unhoch „ Hermann Augusti „ Friedr. Augusti

Volk. Leviten. Krieger. Ammonitische Gefangene. Jungfrauen. Kinder.

Die Form ist die der alten Nummernoper mit gesprochenem Dialog. Die Handlung gründet sich auf die Erzählung der Bibel im 11. Kapitel des Buches der Richter, wo es heißt, daß Jephta, einer der Richter Israels, ein natürlicher Sohn Gileads und als solcher aus der Heimat vertrieben, von seinen Heimatgenossen, als diese von den Ammonitern bekriegt wurden, aufgesucht und zum Anführer gewählt ward. Er stellte sich an ihre Spitze und gelobte, wenn er siegreich zurückkehre, das was ihm zuerst vor seiner Haustür begegnen würde, als Brandopfer Gott zu weihen. Bei der Heimkehr empfing ihn sein einziges Kind, eine jungfräuliche Tochter, die auch wirklich den Opfertod erlitt.

Den ersten Aufzug eröffnet ein Chor und Tanz der Winzerinnen und eine Romanze Tirzas, der Vertrauten von Jephtas Tochter Sulima. Es folgt eine zarte Liebesszene zwischen Sulima und Asmaweth, von dessen Werbung Sulima nur hören will, wenn er sich durch tapfere Taten die Liebe ihres Vaters gewonnen hat. Er beschließt, sich in die Reihen der Krieger zu stellen und gegen die Feinde Israels zu kämpfen, um sich ihre Liebe zu verdienen. Das folgende Duett „deine Liebe ist mein Leben" ist ein Stück voll schlichter, anmutiger Lyrik, das auch im Druck erschien. Eine Arie Asmaweths schließt sich an, die textlich an die des Radames „Holde Aida" lebhaft erinnert.

Der ganze Auftritt wurde belauscht von Abdon, einem der Vorsteher, der selbst Sulima begehrt und durch ihre Liebe zu dem „unbärtigen Knaben" sich um seine Hoffnungen betrogen sieht. Heißes Liebesverlangen und blutige Rachegier sprechen sich in seiner großen Arie aus. Die nächste Szene spielt vor dem Stadttore, aus dem Jephta mit Asmaweth tritt, begrüßt von Sulima und ihren Früchte tragenden Gespielinnen. Das mehrstimmige Gesangstück klingt in einen Kanon aus:

Dornen und Rosen weben sich in des Menschen Leben,
Aus kleinen Freuden quillt sein schönstes Glück.
Mag das Schöne auch scheiden,
Es kehrt in neuer Gestalt zurück.

In der folgenden Dialog-Szene verspricht Jephta dem werbenden Asmaweth nach siegreicher Heimkehr Sulimas Hand. Das Finale beginnt mit dem Auftritt der Männer und Frauen verschiedener vor den Ammonitern fliehender Stämme und ihrer Vorsteher. Abdon naht mit den Kriegern und bietet Jephta mit heuchlerischen Worten das Feldherrnschwert; dieser lehnt anfangs ab. Als aber drei Boten über die Not des Landes berichten und neue Scharen von Flüchtlingen um Rettung flehend erscheinen, ergreift Jephta zu Abdons Bestürzung das von ihm selbst begehrte Schwert. Jephta kniet zum Gebet nieder und gelobt das Opfer. Ein Donnerschlag wird gedeutet, daß der Herr den Schwur vernommen, und während Krieger mit Fackeln auf die Berge eilen und Wachtfeuer entzünden, zieht Jephta samt den Männern mit gezückten Schwertern begeistert zum Kampfe.

Der zweite Aufzug spielt vor der Stadt Maspha bei Jephtas Hause. Sulima begeht schwermütig und von trüben Ahnungen gequält, den Todestag ihrer Mutter an deren Grabmal. Tirza und die Gespielinnen trösten sie und entfernen sich. Abdon kommt und berichtet den Sieg der Israeliten, den freilich Asmaweth mit seinem Leben habe bezahlen müssen. In einem Terzett mit Sulima und Tirza wirbt er wiederum vergebens um Liebe und schwört aufs neue Haß und Rache.

Asmaweth erscheint nun selbst, und in einem feurigen Liebesduett strömen seine und Sulimas Glücksgefühle aus. Das Finale beginnt mit dem prunkvollen Einzuge des siegreichen Jephta, dem sich Sulima jubelnd entgegenwirft. Er schleudert sie erschreckt mit Heftigkeit von sich, und es entspinnt sich nun der Kampf in ihm und um ihn wegen der Opferung der Tochter. Abdon und seine Partei verlangen deren Tod, Asmaweth und die Seinen wehren dem, und als beide Gruppen mit gezücktem Schwert aufeinander eindringen, öffnet sich die Pforte des Grabmals, an dem Jephta einen Ausweg im Gebet sucht. Lebendes Bild.

Der dritte Aufzug beginnt in Jephtas Hause mit einer großen Gesangsszene Jephtas nach dem Vorbild Agamemnons in Glucks „Iphigenie in Aulis“. Wie dort Achilles, will auch Asmaweth die Todgeweihte mit Gewalt beschützen, während Sulima zum Opfertode bereit ist. Abdon sieht seine Rache befriedigt. Alle Vorbereitungen werden getroffen. Ein langer Zug bewegt sich zum Tempel und harrt der Opfertat. Da verkündet der Priester unter melodramatischer Begleitung, der Herr verschmähe Menschenblut, der Gehorsam Jephtas genüge ihm als Opfer. Alles fällt dankend auf die Knie.

Wenn man die Urteile über das Werk in den vorhandenen Nachschlagebüchern nachliest, so sieht man, daß sie offenbar ohne jede Kenntnis desselben geschrieben und nachgeschrieben worden sind. Wenn die Musik als schulmäßig und langweilig bezeichnet wird, so widerspricht das durchaus dem Urteil Webers, desjenigen, der das Werk des Freundes bestimmt gekannt hat und darüber berichtet: „Wenn die Haltung der Oper damals manchem etwas bunt erschien, so lag das wohl in dem Bestreben, dem Sänger überhaupt mehr zu genügen, das, mit der Überfülle harmonischer Verflechtung, besonders in den Chören, einen Zwiespalt, durch Nachgiebigkeit und innere Überzeugung im Gegensatze vorblicken ließ“. Danach muß man annehmen, daß Meyerbeer schon damals allzu nachgiebig den Sängern sich gefällig zeigte und ihnen zuliebe schrieb, was im Gegensatz zum ernsten Charakter des Ganzen stand. Weniger bedenklich war das in der zweiten deutschen Oper, die schon zwei Wochen nach „Jephtas Gelübde“, am 6. Januar 1813 am Hoftheater in Stuttgart ihre Uraufführung erlebte. Sie war betitelt:

Wirth und Gast, oder aus Scherz Ernst.

Lustspiel mit Gesang in 2 Aufzügen von Hofschauspieler Wohlbrück in München, Musik von Meyerbeer, Tonkünstler aus Berlin.

Personen:

Rolle		Darsteller
Harun al Raschid		Hr. Gosler
Irene, dessen Nichte		Mlle. Mayer
Giaffar, sein Vertrauter		Hr. Schelble
Alimelek, ein junger reicher Muselmann		„ Krebs
Ibrahim, sein Haushofmeister		„ Löhle
Ein Vezir		„ Miedke
Ein Kämmerling		„ Hartmann
Misis, als altes Weib	zwei junge Sklavinnen	Mad. Gehlhaar
Mutis, als alte Negerin		Mlle. Marconi
Jussuf, ein Wucherer		Hr. Reinhardt
Kobod, ein Fischer		„ Schwarz
Zwei Odalisken		Mlle. Weber „ Beck
Ein Ober-Iman		Hr. Vinzens
Anführer der Wachen		„ Gehlhaar
Zwei junge Tänzerinnen		Mlle. Schwarz Julie Gehlhaar
Muley	Schmarotzer	Hr. Schlooz
Salem		Leibniz
Koresch		Hr. Hoffäß
Mahmet		„ Stadelmüller
Kalaph		„ Stadelbauer
Sazar		„ Staiger
Darun		„ Stoz
Pharun		„ Hörz
Osmin		„ Pfizenmeyer
Sadi		„ Fürst
Mamum		„ Traub
Omar		„ Hollenstein
Ein Diener Alimeleks		„ Ruthardt
Ein Mufti		„ Kemmeter
Ein Kerkermeister		„ Keppler
Ein Klaqu		„ Weizel

Chor von Imans. Chor von Odalisken. Chor von Sklaven. Tänzer, Tänzerinnen, Hofleute, Wachen, Sklaven.

Der Stoff ist der Erzählung vom Schlafenden und Wachenden aus Tausend und eine Nacht entlehnt, den wir in zahllosen Bühnenwerken der Weltliteratur wiederfinden, in Shakespeares Rahmenspiel zur „Bezähmten Widerspenstigen", Holbergs „Jeppe vom Berge", Plötz' „Der verwunschene Prinz", Hauptmanns „Schluck und Jau", in Adams Oper „Si j'étais roi" usw. Hier kommt der Kalif zu dem jungen Alimelek, der den unbekannten Gast freundlich aufnimmt. Den Wunsch, nur einen Tag Kalif zu sein, verspricht ihm Harun al Raschid mit Hilfe der Magie zu erfüllen. Fröhlich holt Alimelek seine Geliebte herbei, in der der Kalif seine seit Monaten verschwundene Nichte erkennt. Alimelek, durch einen Schlaftrunk eingeschläfert, wird fortgeschafft und erwacht im zweiten Akt, als Kalif gekleidet, im Palast, wo er sich bald in die Rolle des Regenten einlebt. Abermals eingeschläfert, erwacht er im Kerker, der Todesstrafe entgegensehend. Der Kalif kommt und stellt seine Treue zu Irene auf die Probe, indem er ihm das Leben verspricht, wenn er eine andere heiratet, die er selbst ihm bestimmt habe. Alimelek weist sie zurück und willigt erst ein, als er hört, daß sonst auch Irene dem Tod verfalle. Das gleiche Spiel hat Harun mit Irene getrieben, die ebenso standhaft ihrem Lebensretter Alimelek die Treue bewahren und den ihr zugedachten Fürsten abweisen will. Gerührt von der Standhaftigkeit beider, vereinigt er die Liebenden.

Der Verfasser des Buches ist Johann Gottfried Wohlbrück (1770—1822), der auch für

Weber den Text zur Kantate „Kampf und Sieg" schrieb und der Vater von Marschners Textbuchdichter war. Weber schätzte die Oper, die er 1815 in Prag und 1819 auch in Dresden zur Aufführung brachte, sehr hoch ein: „Alles dramatisch wahr gehalten, voll lebendiger, reger Phantasie — lieblicher, oft üppiger Melodien — richtiger Deklamation, reicher, neuer Harmoniewendungen, sorgfältiger, oft in überraschenden Zusammenstellungen gedachter Instrumentation." Wie der Stoff und die Dichtung, so erinnert Stil und Wesensart der Musik ungemein an Webers „Abu Hassan", sie zeigt aber reichere Ausgestaltung und größere Formen. Von besonderem Interesse ist die Verwandlungsmusik vom Palast zum Kerker, die mit Erinnerungsthemen aus dem vorangegangenen Bilde das Traumleben Alimeleks zeichnet. Man muß bei mancher Stelle der Partitur an ein anderes Erstlingswerk aus 1001 Nacht denken, an Peter Cornelius köstlichen „Barbier von Bagdad", der 45 Jahre später entstand. Die allerliebste Ouvertüre alla turca, die Themen von Alimeleks Trinklied und aus dem Eingangschor verarbeitet, erschien für Klavier zu vier Händen im Druck. Die Orchesterbesetzung erfordert nur zwei Hörner und eine Posaune aber dreifaches Schlagzeug.

Die Aufführung der Oper in Stuttgart brachte Meyerbeer wenig Freude. Als er am Tage vorher ankam, fand die erste Theaterprobe statt; Alimelek und Irene waren noch ganz unsicher, letztere überdies heiser. Drei Nummern fielen aus, so daß im zweiten Akt nur noch drei übrig blieben. Conradin Kreutzer, der dirigierte, wollte auch noch das Finale bis auf den Schlußchor streichen. So mag es wohl berechtigt gewesen sein, wenn Meyerbeer schrieb, daß abends die „Hauptmassacre" stattfinde. Noch unerfreulicher war das Schicksal der Oper in Wien, wo sie nach einer Umarbeitung am 20. Oktober 1814 im Kärtnertor-Theater (nicht an der Wien, wie Weber schreibt, und auch nicht am 20. November, wie Mendel berichtet) unter dem Titel „Die beiden Kalifen" zur Darstellung kam. „In Wien wurde vor der Aufführung allgemein erzählt, daß diese Oper voll Anspielungen auf die Kongreßgäste sei und ein türkischer Prinz darin erscheine, zu dem zwölf fremde Schmarotzer kommen und solange verweilen, bis er sich betrogen fühlt. Die Neugierigen, die der ersten Vorstellung anwohnten, wurden jedoch enttäuscht, da in diesem Stücke keinerlei Anspielung auf den Kongreß vorkam."

So berichtet Schreyvogel, und Weber erläutert in seiner Besprechung noch besonders, warum die Oper (durch Neubesetzung der Titelrolle und Indisposition der Sängerin) so mißfiel, daß sie nur ein einziges Mal gegeben werden konnte.

In die Wiener Zeit fällt auch die Entstehung des einaktigen Singspiels „Das Brandenburger Tor", das gleich Goethes „Epimenides Erwachen" für das Berliner Nationaltheater zur Feier des Einzugs der heimkehrenden Truppen (7. August 1814) geschrieben wurde, aber nicht zur Aufführung kam und hier ausscheidet, da es keine Oper ist. Alle älteren Angaben über das Werk sind unzutreffend.

Die Enttäuschungen, die Meyerbeer erfahren, ließen ihn die Hoffnung aufgeben, in Deutschland als Deutscher zur Geltung zu kommen. Sah er doch wie auch Weber noch immer vergeblich sich als Opernkomponist durchzusetzen versuchte und selbst Beethoven keine Ermunterung zu weiterem dramatischen Schaffen fand.

Die italienische Oper herrschte überall unbestritten, und die ersten großen Erfolge Rossinis mit „Tancred" (1812) und der „Italienerin in Algier" (1813), die sich rasch die ganze Welt eroberten, befestigten diese Herrschaft aufs neue. In Wien stand Salieri an der Spitze der Italiener, und im vertraulichen Verkehr mit ihm hat Meyerbeer natürlich den Rat erhalten, über die Alpen zu gehen und seiner Kunst die Anmut und Schönheit zu erwerben, die nach damaliger Auffassung für alle Künste nur in Italien zu suchen und zu finden war. Die Rom-Preise der Akademien der europäischen Kulturländer sind beredtes Zeugnis dafür.

Wie man Mozart einst gesagt hatte, er möge erst nach Italien gehen und dort berühmt werden, wie andere deutsche Tondichter, Jos. Weigl, Jos. Stunz, Otto Nicolai,

Ferdinand Hiller usw. es ihm nachtaten, wie später Wagner sein Glück in Paris glaubte suchen zu müssen und erst von dort aus die Annahme seiner Opern in Deutschland erreichte, so sah sich Meyerbeer aufgefordert, im Auslande seine ersten Lorbeeren zu pflücken, um in Deutschland anerkannt zu werden.

Vorerst ging er aber in Ausführung eines früheren Planes nach Paris, wo offenbar die beiden in französischer Sprache komponierten, aber nicht aufgeführten und auch nicht veröffentlichten Opern „Le bachelier de Salamanque" und „L'étudiant de Strassbourg" entstanden. Eine in manchem Werkeverzeichnis erwähnte Oper „Robert et Elise" ist im Nachlaß nicht vorhanden, nur eine Nummer findet sich dort, in der zwei Personen dieses Namens vorkommen. Erst 1816 sehen wir Meyerbeer in Italien, wo am 5. Februar Rossini mit dem „Barbier von Sevilla" aufs neue das Entzücken seiner Landsleute hervorgerufen hatte. In Venedig, wo damals auch eine Oper „I baccanali di Roma" von Pietro Generali (1783—1832) großen Erfolg hatte, studierte Meyerbeer unter Leitung dieses Meisters die Eigentümlichkeiten der italienischen Schreibart und durchzog dann das ganze Land, um die Bühnen, die Sänger und ihre Manieren kennen zu lernen.

Über die Eindrücke dieser Reise und ihren Einfluß auf sein Schaffen hat sich Meyerbeer einmal im Jahre 1856 gegen Ed. Schucht geäußert: „Ganz Italien schwelgte damals in einem süßen Wonnetaumel; es schien, als ob die ganze Nation endlich ihr langersehntes Paradies gefunden und nichts mehr zu ihrem Glück bedürfe als Rossinische Musik. Ich ward so ganz unwillkürlich in das süße Tongewebe gezogen und in einen Zaubergarten gebannt, aus dem ich nicht entrinnen wollte und nicht entrinnen konnte. Alle meine Gefühle und meine Gedanken wurden italienisch; nachdem ich ein Jahr dort gelebt hatte, kam ich mir vor, als sei ich ein geborener Italiener. Ich war durch die herrliche Naturpracht, durch italienische Kunst und heiteres, geselliges Leben vollständig akklimatisiert worden und konnte demzufolge auch nur italienisch denken, italienisch fühlen und empfinden. Daß eine solche totale Umstimmung meines geistigen Lebens den wesentlichsten Einfluß auf meine Kompositionsweise haben mußte, ist selbstverständlich. Ich wollte nicht Rossini nachahmen und italienisch schreiben, wie man annimmt, sondern ich mußte so komponieren, wie ich getan, weil mich mein Inneres dazu trieb." Nicht ohne Berechtigung sagt er an anderer Stelle, daß er von seinen deutschen Lehrern zu streng in den kontrapunktischen Verstandesarbeiten festgehalten und das Gefühlsleben ganz unterdrückt worden sei. Der Umschlag, den „die italienischen Zephirlüfte und Nachtigallenmelodik" hervorriefen, führte ins entgegengesetzte Extrem. Aus solchem Empfinden heraus entstand nun seine erste italienische Oper, die am 19. Juni 1817 (nicht 1818) im Nuovo Teatro zu Padua während der Stagione zur Feier des heiligen Antonius in Szene ging.

Romilda e Costanza.

Melodramma semiserio in due atti.

Poesia di Rossi. Musica di Meyerbeer.

Personaggi: Teobaldo, Retello (fratelli gemelli, Principi di Provenza) — Campitelli, Bianchi; Romilda (figlia del duca di Bretagna) — Sgra. Pisaroni; Lotario (Conte di Cisteron) — Trentanove; Costanza (di lui figlia) — Sgra. Lipparini I; Albertone (Castellano di Senanges) — Lipparini; Annina (di lui nipote) — Sgra. Lipparini II; Pierotto (fratello di latte di Teobaldo) — Bassi; Ugo (Scudiere di Teobaldo) Desirò.

Gaetano Rossi (1780 – 1855) ist der vielgefeierte Dichter einer großen Anzahl von Opernbüchern, von denen hier nur „Tancred" und „Semiramis" für Rossini, „Il Giura-

mente“ für Mercadante, „Linda di Chamounix“ für Donizetti erwähnt seien. In „Romilda“ handelt es sich um die Thronfolge in der Provence. Am Tage, da Teobaldo siegreich aus der Bretagne zurückkehrt, wird das Testament des Vaters eröffnet, das Teobaldo die Krone zuspricht, während sein Zwillingsbruder Retello nur einen Teil des Landes erhalten soll. Retello empört sich dagegen, es kommt sofort zum Kampf, in dem Teobaldo besiegt und gefangen wird. Constanze, die Tochter Lotarios, liebt Teobaldo und wurde von ihm wiedergeliebt, in der Bretagne aber hat Romilda, die Tochter des besiegten Herzogs, sein Herz gewonnen. Sie ist ihm in Pagenkleidung gefolgt und führt ihn mit Hilfe Pierottos, seines Milchbruders, aus dem Gefängnis. Als Constanze hört, wer der Page ist, will sie Romilda erdolchen, und Teobaldo wird aufs neue in Haft gesetzt. Retello beredet Alberto, ihn zu ermorden. Die Stadt gerät in Aufruhr, und Ugo will Retello töten. Romilda verhindert es und versöhnt die Brüder. Die munteren Liebesleute Annina und Pierotto sind bereits zu Anfang des zweiten Aktes ein Paar geworden.

Über die Erstaufführung gibt Meyerbeer selbst einen höchst belustigenden Bericht:

„Die Primadonna, der ich die Rolle einstudierte, hatte es sich in den Kopf gesetzt, mich womöglich noch vor der Aufführung zu heiraten, obgleich ich ihr keine Hoffnung durch mein Benehmen gemacht hatte. Da ich ihre deutlich kundgegebene Absicht merkte, wurde ich etwas zurückhaltender, hatte aber keine Ahnung, daß es böse Folgen für die Oper haben würde, und umsoweniger, da die Generalprobe ganz ausgezeichnet ausfiel und zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. Der Abend kam heran; obgleich es einer der wärmsten Junitage gewesen und noch in der Nacht eine drückende Hitze herrschte, eilte dennoch Paduas Publikum ins Theater, um die neue Oper des jungen Tedesco kennen zu lernen. Der Vorhang ging in die Höhe, aber — o Schrecken! Die Sänger sangen, als ob sie bis zum Tode ermattet, als ob sie krank wären. Das Unglück vollendeten jedoch die Posaunisten, Pauken- und Trommelschläger. Jetzt hatte sich ein Trompeter verpausiert und stieß während der Arie in sein Instrument, daß einem Hören und Sehen verging; dann setzte wieder ein Posaunist zur unrechten Zeit ein, — es kamen die Hörner zu früh und bliesen einige Takte fort, ehe sie ihre Fehler merkten, — nun schlugen Trommler und Pauker los, als ob Flintenschüsse fielen, und das alles zur unrechten Zeit, zum unauslöschlichen Gelächter des Publikums, das aber jetzt des Spaßes müde ward und durch allerlei Frivolitäten sein Mißfallen kund tat. Daß die Sänger und Orchestermitglieder sich gegen mich verschworen hatten, war mir gleich einleuchtend, nur das Warum? konnte ich nicht ergründen, da ich doch mit fast allen kordial umging und viele mir sehr freundschaftlich zugetan schienen. Erst später erfuhr ich von einigen Orchestermitgliedern, daß die Primadonna, welche das ganze Personal fast unumschränkt beherrschte, diese allgemeine Mißstimmung gegen mich erregt und mehreren sogar mit Entlassung gedroht hatte, wenn sie nicht sängen und bliesen, wie sie angegeben habe. Jetzt begriff ich, daß verschmähte Liebe sich gerächt hatte.“

Die Oper verfehlte trotzdem nicht, die Aufmerksamkeit zu erregen, und schon unterm 30. August 1817 wandte sich der Berliner Intendant Graf Brühl an Vater Beer wegen Überlassung derselben. Im Jahre 1822 wurde sie, übersetzt von C. J. Boye und K. L. Rahbeck, mehrmals am Kgl. Theater in Kopenhagen gegeben. Im Gegensatz zu Meyerbeers Eigenbericht schreibt der „Wiener Sammler“ von einem großen Erfolge der Paduaer Uraufführung:

„Schon die Ouverture, welche der treffliche Komponist (weil er zur Oper sehr wenig Zeit hatte) noch am Tage der Aufführung schrieb, erhielt eine sehr günstige Aufnahme, und zu Ende des ersten Aktes wurde der Maestro mit lärmendem Jubel und Beifallsklatschen auf die Bühne gerufen; er erschien, und das Applaudissement wollte nicht enden. Eben dies geschah nach dem Schlusse des zweiten Aktes, und beim Ende jedes Musikstückes rief das Publikum sein Bravo maestro! Gleiche Ehre widerfuhr ihm bei den beiden folgenden Aufführungen ... Das größte Verdienst dieser Oper ist unstreitig, daß mit einer vortrefflichen deutschen Führung und Instrumentation der süßeste und lieblichste Gesang vereint ist. Der berühmte Pachiarotti [Kastrat, † 1821 zu Padua] und Calegari [Komponist, Kapellmeister an San Antonio, † 1828

zu Padua] haben öffentlich geäußert, daß sie in Italien nach Cimarosa und Paisiello keine ähnliche Musik gehört haben."

Man sieht, wie hier die Legende von der Entstehung der Don Juan-Ouvertüre in neuer Aufmachung zur Reklame für Meyerbeer benutzt wird.

Am 8. Oktober 1817 wurde die Oper am Teatro San Benedetto in Venedig mit der Martinelli als Romilda und Debezzo als Costanza, Granci und Bianchi als die fürstlichen Zwillingsbrüder, Rizzi Vater und Sohn als Albertone und Pierotto gegeben. Für dies Theater hatte Meyerbeer die Oper eigentlich geschrieben, und schon Ende Mai hätte sie dort aufgeführt werden sollen. Der Impresario aber, nicht zufrieden, daß der Komponist umsonst arbeitete und den Dichter bezahlte, verlangte auch noch, daß er 100 Louisdor für die Ausstattung hergäbe, worauf Meyerbeer die Partitur zurückzog. Es wird dadurch der vielverbreiteten, auch später von Otto Nicolai noch aufrecht erhaltenen Meinung, Meyerbeer habe nur durch besondere Geldopfer die Aufführung seiner Opern ermöglicht, widersprochen. Von der üblichen Ausbeutung der Komponisten durch die Bühnenleiter weiß ja noch Verdi ein trauriges Lied zu singen, und so kann es nicht überraschen, daß man an Meyerbeer, von dem man wußte, daß er reich sei und „die Kunst nur aus Eifer und Liebe" dazu treibe, mit solchen Forderungen herantrat.

Während der Frühjahrs- und Sommerspielzeit des Jahres 1818 reist Meyerbeer wiederum durch ganz Italien von Triest bis nach Neapel, geht von einer Opernbühne zur andern und begeistert sich immer mehr für Rossini, dessen „Othello" und „Gazza ladra", die Viganoschen Ballette in der Mailänder Scala, die Catalani, Goldonis Lustspiele usw., während er andererseits über manche gefeierte Größe vernichtende Urteile fällt. Dem Bruder Michael schreibt er im September, daß er nach vielem Zögern einen Vertrag unterzeichnet habe, die zweite Karnevalsoper für das Theater in Turin zu schreiben. Gleichzeitig beschwört er den bis zur Leidenschaft geliebten Bruder, ja nicht den Lebensberuf des schaffenden Künstlers zu wählen, und er schildert da mit unheimlicher Phantastik den bösen Traum einer Nacht, die seinen Geist fast bis an die Grenzen des Wahnsinns gebracht habe. So war es offenbar kein Schmetterlingsdasein, das er in Italien führte, und die ersten Erfahrungen dort drückten ihn wohl ebenso sehr nieder, als die in seinem Vaterlande.

Weber, der inzwischen in Dresden Hofkapellmeister geworden und den Freund im Geiste immer begleitete, teilt schon im August Gänsbacher mit, daß Meyerbeer für Turin eine Oper schreibe, und fügt hinzu: „Es war nahe daran, daß ich auch nach Italien zu gleichem Zwecke gegangen wäre, ich kann aber teils hier noch nicht solange fort, teils in dieser Zeit meine Frau nicht verlassen, und endlich mag und kann ich nicht solchen Klingklang dudeldum schreiben wie die Kerls jetzt haben wollen." Er stellt aber doch die Möglichkeit, nächstes Jahr nach Mailand zu gehen, in Aussicht.

Zum Karneval 1819 schrieb also Meyerbeer für das Königliche Theater in Turin nach Metastasios oft komponiertem Buch ein neues Dramma per musica,

„Semiramide",

das mit Carolina Bassi (Semiramide), Claudio Bonoldi (Ircano), Adelina Dalman-Naldi (Scitalce), Raimondo Onesti (Mirteo), Teresa Cantarelli (Tamiri), Lodovico Bonoldi (Sibari) in Gegenwart der Majestäten in Szene ging.

Der Ort der Handlung ist Babylon, wo verschiedene Fürsten zusammen kommen, die um die Hand der Prinzessin Tamiri werben. Am Tage, den sie für die Wahl des Gatten bestimmt hat und an dem viele Neugierige und Beutegierige sich einfinden, kehrt auch Semiramis, nach mancherlei Abenteuern, in Männerkleidung, unter dem Namen ihres Sohnes Ninus als König

von Assyrien nach Babylon zurück, wo sie mit ihrem Bruder Mirteo und ihrem früheren Geliebten, dem indischen Fürsten Scitalce, der um Tamiri wirbt, und dem Verräter Sibari zusammentrifft. Hieraus ergibt sich dann die Erkennung der Semiramis.

Diese „Semiramide riconosciuta", früher bereits von Hasse, Gluck, Jomelli, Salieri u. a. vertont, trägt bei Meyerbeer durchaus Rossinische Züge, doch fällt eine Kavatine Scitalces mit Begleitung einer Sologeige und die Verwendung von dreigeteilten Cellis auf. Es kündigt sich auch hier schon ein Motiv aus „Robert" an („Ha, welche Großmut"), und auch eine Wiederholung aus „Romilda" („Che barbaro tormento") findet sich. Von einer weiteren Verbreitung der Oper ist nichts bekannt, außer daß sie noch in Bologna wiederum mit Carolina Bassi und Mar. Borroni (Scitalce) gegeben wurde.

Im Sommer desselben Jahres 1819 erschien auf der Bühne des Teatro San Benedetto in Venedig abermals ein neues Werk Meyerbeers:

Emma di Resburgo.

Melodramma eroico in due atti.

Personaggi: Edemondo, Conte di Lanerk; Emma di Resburgo, di lui moglie; Norcesto di Cumino, attuale Signore di Lanerk; Olfredo di Tura; Donaldo di Solis; Etelia, figlia d'Olfredo; Etvino, fanciullo di sei anni.

Das Textbuch stammt wiederum von Rossi und behandelt denselben Stoff, der schon einer Méhulschen Oper zugrunde liegt: „Héléna", Dichtung von St. Cyr und Bouilly, die in deutscher Übertragung von J. F. Treitschke 1803 auch am Berliner Opernhause aufgeführt wurde. Die Handlung, die dort nach Südfrankreich verlegt ist, spielt hier in Schottland; im ersten Akt beim Schlosse von Tura, im zweiten in Glasgow.

Emma ist die Gattin des Grafen Edmund, der aus dem Lande flüchten mußte, weil er für den Mörder seines Vaters gilt. Man fand ihn blutbespritzt, einen Dolch in der Hand, bei der Leiche und glaubte den Beteuerungen seiner Unschuld nicht. Mehrere Jahre sind seitdem dahingegangen, da kommt Emma, als Barde verkleidet, zum Schlosse zurück, um ihren Knaben, der bei Olfred Aufnahme gefunden hatte, wiederzusehen und wird von Olfred, der auch sie aufgenommen, an ihrer Zärtlichkeit für das Kind erkannt. Eben hat Norcester, der jetzige Herr der Grafschaft, verkünden lassen, daß niemand Fremde bei sich aufnehmen dürfe und ein Preis ausgesetzt sei für den, der Nachricht von Edmund gäbe, als dieser in der Kleidung eines Hirten zurückkehrt. Olfred erkennt auch ihn, und als Emma ihn erblickt, sinken sich die Gatten in die Arme. Als Norcester kommt, um dem Feste beizuwohnen, das für Olfred gefeiert wird, erkennt er in den Zügen des Knaben Etwin den Sohn Edmunds und will ihn fortschleppen lassen. Emma, außer sich, gibt sich zu erkennen; auch Edmund will sein Kind schützen, wird aber von Olfred weggerissen. Im zweiten Aufzug erscheint Emma als Fürstin gekleidet und will Donald ihren Sohn entreißen. Ritter und Volk stürmen nach und wollen den Knaben töten, da dringt Edmund vor, bietet sich als Opfer, um Emmas und Etwins Leben zu retten. Die Ritter halten Gericht und verurteilen ihn, am Grabe seines Vaters den Tod zu erleiden; Emma zeiht Norcester selbst des verübten Mordes, dieser leugnet und unterschreibt das Urteil. Als es aber vollzogen werden soll und Emma ebenfalls den Tod verlangt, bekennt Norcester, daß sein eigener Vater Dunkan den edlen Rogers getötet habe. Alles huldigt dem vielgeprüften Paare.

Die Musik, von der ein Klavierauszug von J. P. Schmidt mit deutschem Text nach der Übersetzung vom Kriegsrat May bei Schlesinger in Berlin erschien, ist wie das Textbuch völlig im Stil der damals einmal üblichen Opernform gehalten und verleugnet nirgends das Rossinische Vorbild. Immerhin heben sich einige Stücke von dem konventionellen Untergrunde ab. So die stimmungsvolle Orchestereinleitung zum Auftritt Edmunds mit dem Echoeffekt des Horns und den düstern Harmonien, die

gleich den melodieführenden Bässen den Leidensweg des Verbannten kennzeichnen; ein klangvoller kanonischer Ensemblesatz im ersten Finale, der freilich durch die unvermeidlichen Koloraturen entstellt ist; der Chor der Richter, das Rezitativ Emmas vor ihrer letzten Kavatine, das auch den Anfang der Ouvertüre bildet.

Die Besetzung ließ sich nicht ermitteln, doch werden als hervorragende Sänger der Stagione Bianchi, Vecchi und Ranfanga genannt. Die Titelrolle sang wohl die sehr bevorzugte Sgra. Cortesi und den Edmondo die berühmte Rosa Morandi. Ein Brief Meyerbeers (vom 21. Juni 1819) an deren Gatten, einen namhaften Gesanglehrer, beleuchtet die damaligen Zustände: Der Komponist lehnt es darin ab, eine fünfte Cabaletta für das Rondo (auf denselben Text) zu schreiben. Morandi möge aus den vier bereits gelieferten die am wenigsten schlechte wählen oder aus allen vieren eine fünfte komponieren. Im übrigen sei er immer bereit, allen Wünschen betreffs Änderungen der Musik entgegenzukommen. Meyerbeer selbst dirigierte die Oper und wurde an den ersten vier Abenden immer hervorgerufen. Ohne häßlichen Nachklang ging es auch hier nicht ab, da Herr Cortesi die Originalpartitur nicht wieder herausgeben wollte, was Meyerbeer erst durch fremde Hilfe erreichen sollte (Brief vom 18. November 1819).

Der Erfolg des Werkes war ein gewaltiger, so daß Weber von einigen 70 Wiederholungen berichten konnte und die im Teatro Fenice gegebene Konkurrenzoper Rossinis „Eduardo e Christina“ im Wettbewerb unterlag. Schon am 26. Januar 1820 setzte Weber die neue Oper in Dresden in Szene, und in seinem Vorbericht schreibt er, daß sie ganz das Gepräge des Himmelsstriches, unter dem sie geschaffen wurde, und des jetzt da herrschenden Musikgeistes trage. „Ich glaube, daß der Komponist es sich zum Ziele gesetzt hatte, gefallen zu wollen, um so zu zeigen, daß er als Herr und Meister über alle Formen schalten und gebieten könne. Es muß recht tief hinein böse sein mit dem Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen, daß der gewiß aus eigener, selbständiger Kraft schaffen könnende Genius Meyerbeer es für notwendig erkannte, nicht nur süße, üppig schwellende Früchte auf die Tafel setzen, sondern sie auch gerade mit diesen Modeformen verzuckern zu müssen.“ Er hebt dann noch die Verschiedenheit des Strebens in der deutschen Oper Meyerbeers („Alimelek“) und seiner italienischen hervor und schließt mit dem Wunsche, daß Meyerbeer nun, „nachdem er die Kunst in ihren vielseitigen Abzweigungen, nach der Gefühlsweise der sie pflegenden Nationen studiert und seine Kraft sowie die Geschmeidigkeit seines Talents erprobt hat, ins deutsche Vaterland zurückkehren und mit den Wenigen, die Kunst wahrhaft Ehrenden auch mit fortbauen helfen wolle an dem Gebäude einer deutschen Nationaloper, die gern von Fremden lernt, aber es in Wahrheit und Eigentümlichkeit gestaltet wiedergibt, um uns so endlich auch den Rang unter den Kunstnationen festzustellen, dessen unerschütterlichen Grund Mozart in der deutschen Oper legte.“

Das blieb freilich ein frommer Wunsch. Wohl führte man im Berliner Opernhause am 11. Februar 1820 „Emma von Roxburgh“ auf — (Edmund — Mad. Schulz; Emma — Mad. Seidler; Norcest — Stümer; Olfred — Blume; Donald — Eunike; Etelia — Mlle. Reinwald; Herold — Eduard Devrient) — und andere Bühnen folgten, aber allerorten wandte sich die Kritik so entschieden gegen den Komponisten, daß er es vorzog, in Italien zu bleiben, wo ihn auch noch Verpflichtungen banden.

An dem berühmten Scala-Theater in Mailand ging am 14. November 1820 schon wieder eine neue Oper Meyerbeers in Szene:

Margherita d'Anjou.
Melodramma semiserio in due atti.

Personaggi: Margherita d'Anjou, vedova di Enrico IV — Carolina Pellegrini; Eduardo, suo figlio — Gaetana Carcano; Il Duca di Lavarenne, già Siniscalco di Normandia — Tacchinardi; Isaura, sposa del Siniscalco, sotte il nome di Eugenio — Rosa Mariani; Riccardo, Duca di Glocester — Cavara; Carlo Belmonte, antico Generale di Margherita proscritto — Levasseur; Micchele Gamautte, Chirurgo francese — Nicola Bassi; Gertrude, paesana scozzese — Paola Monticelli; Bellapunta, Orner, uffiziali di Margherita — Gentili sc.

Der Text stammt von Rossis erfolgreichem Rivalen Felice Romani (1788—1865), der eine Episode aus den Kämpfen zwischen den Häusern York und Lancaster zugrunde legte und für die Ausarbeitung ein beliebtes Melodram von Guilbert de Pirérécourt benutzte. Die Handlung ist in das Jahr 1462 verlegt und spielt im schottischen Hochlande. Die Königin Margherita, die in der Schlacht geschlagen und in steter Gefahr, von den wilden Bergbewohnern getötet zu werden, im Gebirge umherirrt, ist die aus Shakespeares Königsdramen wohlbekannte Gemahlin König Heinrichs VI., den der Herzog von Gloster (Richard III.) ermorden ließ, was allerdings erst 1471 geschah, nachdem Magarethe am 4. Mai bei Tewksbury geschlagen und mit ihrem Sohne gefangen genommen worden war, wobei der Sohn getötet wurde. Sie selbst lebte von 1429—1482. Richard von Gloster wurde 1483 zum Könige gekrönt. Die kühnen Kriegszüge der schönen und geistvollen Margarethe, die sie zur Befreiung und Anerkennnng ihres Gatten unternahm, begannen 1460 mit der für sie siegreichen Schlacht bei Wakefield und wurden mit wechselndem Glück über ein Jahrzehnt hindurch wiederholt. Die Historie ist in der Oper sehr frei behandelt; für die Bühne kam es in erster Linie auf dramatische Situationen an, und diese werden dadurch herbeigeführt, daß Lavarenne, der sich in die Königin verliebte, seine Gattin Isaura verlassen hat, die ihm in Pagenkleidung folgt und ihn schließlich zurückgewinnt. Isauras Begleiter Gamautte, ein französischer Arzt, ist eine komische Figur, und es ist bemerkenswert, daß sich hier ausnahmsweise ein humoristischer Zug in Meyerbeers italienischen Opern findet. Das Verkleidungsmotiv findet nochmals Verwendung, indem Margarethe Bauerntracht anlegt und Gamauttes Frau spielt, um Gloster zu täuschen. Dieser aber erkennt die Königin doch, bemächtigt sich ihres Knaben, der bei einem etwaigen Angriff Lavarennes getötet werden soll. Ein schlauer Handstreich Gamauttes bringt aber Hilfe. Gloster wird überwältigt, der verbannte Feldherr Belmonte, der Richards Söldlinge führte, kehrt zu seiner Pflicht zurück, die Königin und ihr Sohn sind gerettet, Lavarenne und Isaura wieder vereinigt, und alles endet gut.

Gleicht das Textbuch fast völlig dem der „Emma von Roxburgh", so weist auch die Musik vielfach Ähnlichkeit mit der vorangegangenen Oper auf. Die Ouvertüre ist dieselbe, die der „Emma" voransteht; und man hört hier also wieder den langsamen Einleitungssatz, der sich aus dem Vorspiel zu Emmas Kavatine und einem Thema aus dem Richterchor zusammensetzt, und das gleiche Allegro, dessen Anfangstakte auch für den Chor der Landleute im dritten Akt der „Margherita" benutzt sind. Aber damit nicht genug. Es ist auch das ganze erste Finale — vom zweiten Tempo ab — und die Arie der Emma (Nr. 9) vollständig in die neue Oper aufgenommen, ein Verfahren, das damals von allen Komponisten, Rossini an der Spitze, ohne Bedenken geübt wurde. Die übrige Musik unterscheidet sich aber wesentlich von den früheren Partituren wegen ihrer größeren Lebendigkeit und Anmut. Durch die eingeführte komische Figur des französischen Arztes ist eine neue Note hineingebracht, die schon völlig auf Paris hindeutet. Man hört plötzlich eine musikalische Plauderei, die man als Nachahmung Aubers betrachten könnte, wenn dieser nicht damals noch höchst unberühmt gewesen wäre. Jedenfalls ist der Ton der französischen Lustspieloper hier in den betreffenden Szenen auf das glücklichste getroffen, und wie sich in

dem Duett zwischen Gamautte und Isaura der Ausdruck ernster Empfindung mit dem leichten Wortgeplänkel des Franzosen verbindet, das verrät schon volle Meisterschaft. Auch die Soldatenchöre weisen schärfere Rhythmisierung und größere Frische auf, während der ländliche Chor, der den 3. Akt eröffnet, den idyllischen Charakter treffend wiedergibt. Wir hören gelegentlich auch schon einen Vorklang vom St. Bris („Wie sich die Sache wende").

In dem gedruckt vorliegenden Klavierauszug mit französischem Text von Sauvage ist die Oper in drei Akte geteilt. In Berlin wurde sie am Königstädtischen Theater gegeben.

Wiederum von Romani stammt das Textbuch zu Meyerbeers nächstem „Melodramma serio", das am 12. März 1822, abermals in der Scala zu Mailand, seine Uraufführung erlebte:

L'Esule di Granata.

Personaggi: Almanzor, re di Granata (Sgra. Pisaroni); Azema, giovane prinzipessa (Sgra. Tosi); Sulemanno, antico re di Granata (Lablache); Alamar, capo di Zegridi (Winter); Ali, uffiziale di Alamar (Siber); Omar, capo degli Abenseragi (Biondi); Fatima, donzella di Azema (Sgra. Sivelli).

Aus dem Kämpfen der weißen und roten Rose um die Herrschaft in England führt uns der Dichter hier nach Spanien, wo die beiden mächtigsten Stämme von Granada, die Abenceragen und Zegriden sich befehden und damit schließlich den Untergang des Maurenreiches herbeiführen. Almanzor ist der Sohn Boabdils, des Zegriden, der den Abenceragen Suleman vom Thron gestoßen und verbannt hatte. Der gütige Almanzor ruft die Abenceragen zurück und will die Tochter Sulemans, Azema, zu seiner Gattin machen. Dadurch zieht er sich den Haß der Zegriden zu, an deren Spitze Alamar, der ehemalige Genosse Boabdils, steht. Eine Verschwörung wird angezettelt, und zu eben dieser Zeit kommt der verbannte Suleman nach Granada zurück. Er hat erfahren, daß seine Tochter noch lebt, und will sie den Zegriden entreißen. Da hört er, daß sie dem Sohne seines Todfeindes die Hand reichen will, und da er kein anderes Mittel findet, die Hochzeit zu verhindern, beschließt er, Almanzor zu ermorden. Der Anschlag wird vereitelt, Azema erwirkt Verzeihung für ihren Vater, und so endet alles gut mit einem Lobgesang auf die Macht der Liebe.

Die Musik ist wieder ganz im üblichen Stil des Melodramma serio gehalten, teilweise aber ernster gearbeitet als die früheren. Die Einleitung, die in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung zum Abdruck gelangte, beginnt bei geschlossenem Vorhang mit einem kurzem Instrumentalsatz aus c moll „in dunkler Haltung und gebundenem Stil", der auch die erste Szene, die Beratschlagung der Verschworenen in dunkler Nacht, packend vorbereitet. Bald aber nimmt das Thema eine marschartige Wendung, der Vorhang hebt sich und man sieht einzelne Abteilungen der Zegris die Gegend durchspähen, Wachen ausstellen usw. Plötzlich verwandelt sich der Charakter der Musik in ein feuriges Allabreve. Die Häupter der Verschworenen umringen den eintretenden Ali und überschütten ihn mit Vorwürfen wegen seines Zauderns. Sie sprechen ihre Meinung immer in Rezitativform aus und werden von dem trotzigen Chor immer mit dem gleichen Motiv unterbrochen. Die Szene endet mit dem Bundeseid der Verschworenen (Allegro furioso) und wird auf einem verminderten Septimenakkord durch einen starken Glockenschlag unterbrochen, der die Öffnung der Moschee und den Anbruch des Tages anzeigt. In weiter Ferne hört man ein Harfenpräludium, daß die Annäherung der Prozession verkündet, die sich in den Tempel begibt, um den glücklichen Ausgang der Schlacht und die Rückkehr des Königs zu erflehen. Prozession und Preghiera beginnen mit einem Thema von 4 Hörnern, während dessen die Imams der Prozession entgegenziehen. Azema singt dies Thema als Preghiera hinter der

Szene mit Harfe, und wir hören es nach vielen Jahren als Gesang der Chorknaben in der Kirchenszene des „Prophet" („Seht den König") wiederkehren. Auch in „Dinorah" („Dich rächet meine Reue") und der „Afrikanerin" („Senk aus dem Schoß deiner Gnade", „Seines Danks Empfinden") kehren Themen wieder, und in Rossinis „Tell" („Gelobt es sei bei unsrer Schmach") finden wir später Anklänge daraus. Im Orchester sind diesmal 4 Pauken und der Serpent verwendet, sonst weist es nur die übliche große Besetzung auf; aber auch das Bühnenorchester fehlt nicht. Konzertante Vorspiele, dreigeteilte Celli, polyphon gehaltene Chöre und Ensembles mit Imitationen und reicher Enharmonik lassen erkennen, daß mit erhöhter Sorgfalt an diesem Werk gearbeitet wurde.

Im Gran Teatro di Fenice zu Venedig ging dann am 7. März 1824 Meyerbeers letzte italienische Oper in Szene:

Il Crociato in Egitto.
Melodramma eroico in due Atti.
Poesia di Rossi.

Personaggi: Aladino, Soldano di Damiata — Bianchi; Palmide, di lui figlia — Sgra. Meric Lalande; Osmino, Visire — Boccaccio; Alma, confidente di Palmide — Sgra. Bramati; Adriano di Monfort, Gran Maestro dell' Ordine dei Cavalieri di Rodi — Crivelli; Felicia, congiunta d'Adriano, in abito virile — Sgra. Lorenzani; Armando d'Orville, Iniziato, Cavaliere di Rodi, sotto nome d'Elmireno — Sgr. Velluti; Mirva, fanciullo di 5 anni.

Die Handlung, wiederum von Pixérécourt entlehnt, ist folgende: Armando, ein junger Kreuzritter aus der Provence, blieb wie durch ein Wunder als einziger von seinen Kampfgenossen nach wilder Sarazenenschlacht am Leben. Verwundet tauschte er, der Sklaverei zu entgehen, seine Kleidung mit der eines gefallenen egyptischen Kriegers und kam nach Damiette, wo er dem Sultan das Leben rettete, der ihn an den Hof zog. Hier lernte er dessen Tochter Palmide lieben, die ihm in heimlicher Verbindung einen Sohn, Mirva, schenkte, der ungesehen im Harem erzogen wird. Sultan Aladino erwartet nur die Rückkehr Armandos aus neuen Kämpfen, um die Liebenden zu vereinen. Zu gleicher Zeit mit ihm kommen auch die Abgesandten der Kreuzritter von Rhodos an, um den Austausch der Gefangenen zu bewirken und über den Frieden zu verhandeln; mit ihnen der Großmeister des Ordens, Adriano, der Armandos Oheim ist, und — in Männerkleidung — Felicia, die Braut Armandos, die er um Palmides willen vergaß. Das Zusammentreffen dieser Personen ergibt eine Reihe wirkungsvoller dramatischer Szenen: zwischen Armando und Palmide, der er bekennt, daß er ein Feind ihres Glaubens sei und um ihretwillen sein Vaterland, seine Braut, Pflicht und Ehre vergessen habe; zwischen Armando und seinem Oheim, der ihn zwingt, seinem Orden und Felicia treu zu bleiben; zwischen Palmide, Felicia und Armando mit dem berühmt gewordenen Terzett „Giovinetto cavalier".

Als der Sultan bei der Begrüßung der Kreuzritter erklärt, daß er Armando mit seiner Tochter vermählen und ihn zum Thronerben machen wolle, bekennt dieser die Täuschung. Aladino will ihn niederstechen, aber Felicia tritt schützend vor Armando, ihn für ihren Bruder ausgebend. Die Templer werden nun des Landes verwiesen, Armando in den Kerker geworfen, und schnell stehen Christen und Sarazenen sich im Kampfe gegenüber. Eine neue große Szene spielt sich zwischen Palmide und dem Sultan ab, dem der eifersüchtige Vezier Osmin das Geheimnis seiner Tochter verraten hat. Er befiehlt, das Kind zu töten, aber Palmide weiß ihn zu rühren, worauf er Tochter und Enkel in die Arme schließt. Adriano und die gefangenen Templer sollen hingerichtet werden. Die verschworenen Emire, Osmin an der Spitze, geben den Rittern verborgen gehaltene Schwerter, und Osmin will den Sultan erdolchen. Armando wirft sich dazwischen und rettet ihm so zum zweitenmal das Leben. Der Sultan ist abermals gerührt, für Armando ist der Dispens aus Rom, der ihn von den Ordenspflichten befreit, schon in Adrianos Händen, der Friedensvertrag wird unterzeichnet, und wiederum endet alles gut.

Man sieht, wie auch hier die gleichen Motive und Situationen sich immer wiederholen. Musikalisch stellt der „Kreuzritter“ bereits die Übergangsstufe zu der neuen Epoche von Meyerbeers Schaffen dar. Die äußere Gestalt zeigt noch immer die konventionellen Formen, aber die absolute Melodie ist doch nicht mehr die Alleinherrscherin; der dramatische Charakter tritt stärker in den Vordergrund — wenn auch natürlich nur vom damaligen Standpunkt aus gesehen, nicht vom heutigen — und neben vielem, was nur die Routine hervorbrachte, steht bereits manches von tieferem Gehalt. Bedeutet schon die dem Eingangschor vorausgehende pantomimische Szene der Christensklaven eine überraschende Neuheit, so zeigen die größeren Ensemblenummern auch solidere Arbeit, und vieles erhebt sich zu ansehnlicher Bedeutsamkeit. Im Orchester vernehmen wir bei ihm zum ersten Male das Kontrafagott, und die Verwendung von 6 Trompeten und vollständigem Blasorchester auf der Bühne weist schon auf die wohlberechneten Klangwirkungen mehrfacher Musikchöre in den späteren Opern hin. Nicht zu verkennen ist, wie der „Crociato“, der ja bald in der ganzen Welt verbreitet war, anregend auf weitere Kreise wirkte. Es sei nur an Halévys „Jüdin“ erinnert, in der sich textlich wie musikalisch nicht wenig gleichartiges findet, so die Szene, in der Armando gesteht, daß er ein Christ sei und von dem wütenden Vater Palmidens mit dem Dolche bedroht, von der Geliebten aber beschützt wird. Wie stark Verdi in seinem Schaffen von Meyerbeer beeinflußt wurde, zeigt sich in seinen Opern bis zur „Aida“, die in mehr als einer Hinsicht Verwandtschaft mit der „Afrikanerin“ aufweist. Auch bei Bizet finden sich zahlreiche Anklänge, namentlich an „Struensee“ und den „Nordstern“.

Der „Crociato“ hatte von Venedig aus seinen Weg über Mailand, Florenz, Bologna nach München und London gemacht, nicht ohne in letzterer Stadt moralische Entrüstung gegen das Auftreten des „Kastraten“ Velluti zu erregen; nunmehr sollte er auch nach Paris gelangen. Hier hatte Rossini 1824, nachdem er in London Geld und Ehren in reicher Fülle geerntet, die Direktion der mit königlicher Unterstützung geführten italienischen Oper in der Salle de Louvois übernommen. Kaum 2 Jahre blieb er an dieser Stelle, aber während seines Direktorats führte er neben seinen Landsleuten Bellini, Donizetti, Mercadante auch Meyerbeer mit seiner neuesten Oper ein. Vom Komponisten selbst vorbereitet wurde der „Crociato“ dort am 25. September 1825 in glänzender Besetzung aufgeführt. Die Pasta sang den Armand, die Mombelli die Palmide, die Schiassetti die Felicia, der stimmgewaltige Levasseur den Aladin, der gefeierte Tenor Donzelli den Adriano, Profeti den Osmano und Sgra. Amigo die Vertraute Alma. Der Erfolg war kein durchgreifender, beeinträchtigt noch dadurch, daß, wie Leon Kreutzer berichtet, das Kind Mirva in der Hauptszene des 2. Aktes, dem Sextett, unaufhörlich gähnen mußte und laute Heiterkeit im Publikum hervorrief. Erst als der „Croisé“ später zum Benefiz der Pasta in die Große Oper übersiedelte, fand er begeisterte Aufnahme. Bald nach der Pariser Erstaufführung hatte Graf Brühl sich um das Werk für Berlin bemüht; auf die wiederholte Aufforderung antwortete Meyerbeer aber unterm 11. Dezember 1825 von Berlin aus im ablehnenden Sinne wie folgt:

„Dero Anfrage, ob es bereits eine deutsche Übersetzung der Oper „Il Crociato in Egitto“ gibt, glaube ich mit Nein beantworten zu können. Es haben [von] mir zwar bereits zu diesem Zwecke mehrere Dichter die Partitur begehrt, allein ich habe sie stets abgeschlagen, da es meine feste Überzeugung ist, daß der „Crociato“ in deutscher Übertragung auf deutschen Bühnen nur einen gänzlich ungünstigen Erfolg haben kann, weshalb ich auch nicht einmal die Partitur mit mir hierher gebracht habe. Meine Gründe für diese Ansicht beruhen z. T. auf der Dichtung, die trotz der unendlichen Komplikation des Dramas dennoch so monoton und ermüdend, so

unmotiviert und fragmentarisch ist, daß von dieser Seite nur Mißfallen zu erwarten wäre. Besonders würde dies mit der ganz eingeschobenen Rolle der Felicia der Fall sein, die ein so dramatisches Publikum als das hiesige kaum wohl dulden dürfte, und doch ist in musikalischer Hinsicht (besonders der Ensemblestücke halber) diese Rolle so wichtig geworden, daß sie trotz ihrer dramatischen Nullität nicht nur nicht hinweggelassen werden könnte, sondern (des Terzetts halber) nicht einmal der Charakter derselben umgeformt werden könnte. — In der Musik selbst würden gewiß viele Einzelheiten der Gesangsformen (durch die Individualität der italienischen Sänger und den Geschmack des italienischen Publikums bedingt) ein deutsches Publikum, besonders als Produkt eines deutschen Tonsetzers, nicht ansprechen: und doch sind wiederum diese Gesangsformen, wie zufällig und außerwesentlich sie auch erscheinen mögen, so fest in die Wesenheit des Ganzen eingewoben, daß auch die kleinste Änderung derselben ohne Zerstörung der Totalwirkung nicht geschehen kann. — Endlich bietet die Rollenbesetzung des „Crociato“ (dieses wesentliche Erfordernis zum Gelingen jeder Oper und besonders einer italienischen) unendliche Schwierigkeiten dar.

So unangenehm es mir daher sein müßte, wenn der „Crociato“ in deutscher Übersetzung in Berlin gegeben würde, ebenso erfreulich würde es mir sein, ein eigenes Werk für die königliche Bühne meiner Vaterstadt, auf die Individualität der hiesigen braven Sänger und den Geschmack des Publikums zu komponieren.“

Blieb die Oper so von der Hofbühne ausgeschlossen, so konnte Meyerbeer doch nicht hindern, daß der „Kreuzritter“ 1832 am Königstädtischen Theater in Berlin deutsch aufgeführt wurde und auch über zahlreiche andere Bühnen der Heimat ging.

Aber die deutsche Oper, die zu schaffen sein Verlangen war, ist nicht geschrieben worden, vielmehr sah er sich auf Paris als Boden seines kompositorischen Wirkens hingewiesen. Schon 1823 spricht Meyerbeer in einem Brief aus Mailand an den Bassisten Levasseur auf dessen Anfrage seine Bereitwilligkeit aus, für die Pariser Oper zu schreiben. In Italien fehle es durchaus an guten Textbüchern, und das Publikum fände nur an einem einzigen Musikgenre Gefallen. In Paris habe man ausgezeichnete Libretti, und das Publikum nehme alle die verschiedenen Gattungen wohlwollend auf, wenn sie mit Genie behandelt seien. Wo fände man überhaupt sonst die reichen Mittel und ein so reiches Feld.

Seiner wachsenden Erkenntnis gemäß wandte er sich vom schablonenhaften Opernschreiben, wie es in Italien üblich war, ab, und ließ auch den schon begonnenen „Almansor“ unvollendet. Überzeugt von der Bedeutung des Textbuches für den Erfolg einer Oper tritt er in Paris mit Delavigne und Scribe in Verbindung, und nach langwierigen, mühevollen Vorarbeiten erscheinen nun in großen Pausen die Werke von „Robert der Teufel“ bis zur „Afrikanerin“, die ihn jahrzehntelang zum Beherrscher der Opernbühnen in der ganzen Welt machten und den letzten und glänzendsten Höhepunkt der „großen historischen Oper“ bilden, die danach zum Absterben verurteilt war. Ein Entwicklungsgang von 25 Jahren war nötig, um den Komponisten von „Jephtas Gelübde“ zum Schöpfer der „Hugenotten“ zu machen.

Die Lehre von den Tonvorstellungen und ihre Anwendung im Elementarmusikunterricht

Von

Walter Kühn, Berlin

Hugo Riemann stellt in seinen Veröffentlichungen im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters von 1914/15 die Forderung einer neuen Lehre zur Begründung des Wesens der Tonkunst auf, der Lehre von den Tonvorstellungen. Er hat damit in bezug auf das Verständnis der Musik und auf die Erkenntnis ihres Wesens, also in ästhetischer wie theoretischer Hinsicht, die Musikwissenschaft einen großen und bedeutsamen Schritt vorwärts gebracht. Aber — wie er selbst gesteht — lag diese „Lehre von den Tonvorstellungen" sozusagen in der Luft; er zeigt das in einem Aufsatz im 1. Heft der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" und bezeichnet als seine Mitstreiter Kurth, Robert Mayrhofer und Hermann Kretzschmar. Diese Lehre war sicherlich in unserm ganzen Musikzeitgeist schon im Keime enthalten und drängte nur zum Bewußtwerden. Auch ich bin — das sollen meine folgenden Ausführungen zeigen — zu demselben Resultat gelangt wie Riemann, wenn ich auch von ganz anderer Seite kam und sich mir darum das Ergebnis in einer etwas andern Perspektive darbot.

Von der Schulgesangmethodik ging ich aus. Den Weg, den meine Gedanken in den Jahren des Suchens und allmählichen Aufdämmerns der neuen Lehre nahmen, will ich an dieser Stelle nicht darlegen. Das würde in eine musikpädagogische Fachzeitschrift gehören. Doch aber möchte ich die Aufmerksamkeit der musikwissenschaftlichen Kreise auf einige Grundfragen der Musikunterrichtslehre lenken. Für dieses Gebiet verspreche ich mir davon die größten Vorteile. Zu ihrer exakten Grundlegung kann die Elementarmusikmethodik auf die Dauer der Mithilfe der Musikhistoriker, der Tonpsychologen, der Akustiker, der Physiologen, der Musikethnographen und der Theoretiker nicht entraten. Zweitens aber und hauptsächlich würde die Musikwissenschaft durch ihre Mitarbeit am grundlegenden Bau der Musikunterrichtslehre die musikalische Volkskultur mittelbar in bedeutendster Weise fördern. Denn jede Musikpflege ist auf gut erteilten Schulmusikunterricht angewiesen. Er muß die Grundlage für Musikverständnis und Musikinteresse errichten. Er muß die Volksmusikkraft wachrufen und fördern.

Auf solchem Boden nur kann wahre Musikkultur gedeihen. Und dieser muß ja letzten Endes das Streben jeder Musikwissenschaft wie das des Musikunterrichts gelten. Soweit die Wege beider Gebiete auch sonst auseinanderliegen mögen, das allgemeine Ziel ist dasselbe: Hebung der Musikkultur.

Die zunehmende Verständnislosigkeit gebildeter Kreise für die Fragen der Tonkunst und der wachsende Geschmacksrückgang weiter Volksschichten in musikalischer Hinsicht ist dem häufigen Versagen des Schulmusikunterrichts zum größten Teil auf Rechnung zu setzen. Diese anerkannte durchschnittliche Erfolglosigkeit des Schulgesangunterrichts gab mir den Anlaß, Gründe für diese betrübliche Erscheinung zu suchen. Mangel an Interesse der beteiligten Kreise konnte die Schuld nicht ausmachen. Denn viele, allzuviele fast, forschten nach dem großen Unbekannten, von dem man das Heil des Schulgesanges erwartete. Neue Methoden tauchten allenthalben auf, neue Hilfsmittel wurden in Massen angepriesen. Die Erfolge dieses gewaltigen Ringens um Mittel und Wege waren kaum nennenswert. Man konnte

nicht angeben, von welchen besonderen Maßnahmen der Unterrichtserfolg abhinge. Tief im Wesenskern des Unterrichtsverfahrens mußte der Grund dafür liegen. Entschieden richtete man seine Aufmerksamkeit im Anfangsunterricht zu sehr auf abfragbares Wissen der musikalischen Grundbegriffe. Und es mußte doch in erster Linie darauf ankommen, die Schüler musikalisch zu machen. Das erkannte ich als die Grundfrage jedes musikalischen Anfangsunterrichts. Musikalisch werden kann nur, wer mit Musik umgehen lernt. Welches ist nun die Musik, also die Sache, die als „Stoff" für den Anfangsunterricht in Frage kommt? Ist es der real klingende und durch das Gehör wahrzunehmende Ton? Ist es der singend erzeugte Ton? Beides trifft noch nicht den Wesenskern. Soll eine Treffübung gesungen werden, soll also von einer gegebenen Tonhöhe aus eine andere Tonhöhe selbständig gefunden werden, so muß diese, ehe sie gesungen werden kann, als Tonhöhenvorstellung im Bewußtsein vorhanden sein. Tonhöhen vorstellen zu können, das ist also die grundlegende Fähigkeit, auf der sich jedes weitere Musiktreiben aufbaut. Vorstellungsfähigkeit für Tonhöhen ist die unbedingte Voraussetzung jeder Musikbetätigung. Schüler müssen mit Tönen denkend — nicht nur hörend oder singend — umgehen lernen, dann werden sie musikalisch. Damit war ich (1913) auf die von Riemann (1914) postulierte „Lehre von den Tonvorstellungen" gekommen. Ich maß ihr allerdings nur Bedeutung bei für die Elementarmusikpädagogik. Ich erkannte aber gleich anfangs, daß es sich für dieses Gebiet um ein grundlegendes Ergebnis handle. Nun wußte ich mir die bisherige Erfolglosigkeit des Gesangunterrichts zu erklären. Schüler sollten nach Noten singen, sollten Tonhöhen reproduzieren und hatten nicht einmal die Fähigkeit, sich Tonhöhen überhaupt vorzustellen. Im theoretischen Teil des Unterrichts wurde über Sachen geredet, von denen Sachvorstellungen gar nicht mit Sicherheit zustandekommen konnten. Es wurden Lieder nach Noten gesungen, ohne daß auch nur ein Takt mit der notwendigen Klarheit in der Vorstellung Leben gewinnen konnte. Das Ganze ergab im Durchschnitt einen rein äußerlichen und mechanischen Betrieb, Wortkram und Abrichterei. Das musikalische Können der Schüler war ein Gebäude, dem der Grund fehlte. Mit der „Lehre von den Tonvorstellungen" (ich hatte mir anfangs das Wort „Tonvorstellungsvermögen" geprägt) war dem Unterrichtsverfahren des Elementargesanges ein Glied eingefügt worden, dessen Fehlen bisher die Erfolglosigkeit veranlaßt hatte. Es handelte sich für die Elementarmusikpädagogik um eine Angelegenheit erster Ordnung. Wenn die neue Lehre die Feuerprobe der Anerkennung maßgebender Fachleute bestehen würde, müßte sie — so erkannte ich — eine grundstürzende Umgestaltung der Elementarmusikmethodik zur Folge haben.

Ich zögerte damals (1913) mit der Veröffentlichung meines Ergebnisses, weil ich durch weitere Versuche hoffte, positive, ins Einzelne gehende Vorschläge für den Ausbau der Gesangmethodik liefern zu können. Dadurch aber, daß die „Lehre von den Tonvorstellungen" nunmehr von maßgebender Seite formuliert und ihre hervorragende Bedeutung für die gesamte Musikwissenschaft erwiesen ist, hat die von mir längst gehegte Überzeugung von der Wichtigkeit meiner Ergebnisse und ihrer Folgerungen für die Schulgesangmethodik ihre Bestätigung gefunden. So kann ich mit der Bekanntgabe meiner Ideen an die Öffentlichkeit treten.

Ich bin nicht so anmaßend, nun gleich eine „neue Methode" entwerfen und nach dem Muster vieler sogenannter Methodenerfinder (Krause, Eitz) ihre alleinige Brauchbarkeit proklamieren zu wollen. Meine gewonnenen Erfahrungen will ich auch nicht in ein System zwängen. Noch sind meine Ansichten etwas Lebendes, Werdendes, ein Organismus, dem ich durch Schematisierung den Keim des Erstickens einpflanzen würde. Einige grundlegende allgemeine Gesichtspunkte über die An-

wendung der Lehre von den Tonvorstellungen auf den Elementarmusikunterricht, die sich bei den angestellten Versuchen und Überlegungen ergaben, mögen einen Einblick in den neuen Gedankenkreis gewähren. Auf dieser Grundlage ist dann ein Weiterarbeiten möglich, oder es mag eine sachgemäße Kritik andere Wege weisen.

Jeder der Schulgesangmethodik Fernstehende wird sich erstaunt fragen, wie es hat möglich sein können, daß an höheren wie niederen Schulen Gesangunterricht erteilt wurde, ohne daß man sich bewußt war, von welchen besonderen Unterrichtsmaßnahmen sein Erfolg abhänge. Die Ursache dafür ist dieselbe wie für die charakteristische Erscheinung, daß der Gesangunterricht an Schulen aller Gattungen, besonders aber an den höheren, eine Stellung zweiten Ranges einnimmt, daß er von den Vertretern der andern Fächer gering geachtet wird. Dies ist die Ursache: die Gesangmethodiker haben fast ausnahmslos ganz einseitig eine Gesangunterrichtslehre „an sich" aufgebaut. Die Hilfswissenschaften wurden nicht befragt, das Ziel des Faches wurde mit dem allgemeinen Bildungsziel nicht in Einklang zu bringen versucht. Dadurch ist man dem Fehler verfallen, einzig aus allerlei kleinen Unterrichtserfahrungen die Methoden zusammenzustellen. Dabei fehlten dann die großen Gesichtspunkte, die allein hätten helfen können. Mindestens wäre das Befragen der Psychologie und der Tonpsychologie zum Aufbau einer erfolgsicheren Gesangmethode erforderlich gewesen.

Die Forderung nach psychologischer Grundlegung ist an sich nicht neu. Sie stellte schon Eitz auf und berücksichtigte sie bei seiner Methode. Daß diese dennoch keine wirklichen Erfolge zeitigen und zu keiner bleibenden praktischen Bedeutung gelangen konnte, beruht auf einem psychologischen Irrtum. Eitz übersieht, daß es zwei Gattungen menschlicher Denktätigkeit gibt, begriffliches und anschauliches Denken, und daß dem Wesen der Kunst das anschauliche Denken entspricht. Er will einzig streng begriffliches Denken beim Umgehen mit Tönen in Anwendung bringen, denn er gibt jeder Tonqualität ein Wortsymbol; beides soll durch feste Gedankenverbindung so innig verknüpft sein, daß jede Tonnamenvorstellung die Tonhöhe und jede Tonhöhenvorstellung die Namenvorstellung auslösen müsse. Eine solche Mechanisierung des Vorstellungslebens, die offenbar auf Herbartsche Anschauungen zurückzuführen ist, widerspricht den organischen Gesetzen und erweist sich als psychologisches Unding. Experimente haben erwiesen, daß die Assoziation zwischen Wort- und Sachvorstellung nicht in gewünschter Weise zustandekommt, daß also die Eitzsche Methode (die nicht zu verwechseln ist mit dem von ihm erfundenen Tonnamensystem, das als solches aller Hochachtung wert ist) auf Trugschlüssen beruht und deshalb praktisch unmöglich ist[1]).

Während also bei Eitz eine Überschätzung der Bedeutung des Tonnamens für den Mißerfolg bestimmend wurde, hat sich die viel weiter verbreitete Überschätzung der Notenschrift für das elementare Tonverständnis in noch höherem Maße als erfolghindernd erwiesen. Als Vertreter dieser Richtung ist Theodor Krause zu nennen, der aus Erfahrungen mit der angeblich von ihm erfundenen „Wandernote" eine Methode schuf, die mindestens zwei Jahrzehnte hindurch ihre Herrschaft übte. Die visuelle Vorstellung des Platzes der Note im Notenplan sollte nach seiner Meinung einer Tonhöhenvorstellung assoziiert sein; beide Vorstellungen sollten sich gegenseitig reproduzieren.

Diese psychologischen Fehler hatten sich einschleichen können, weil die Methodenerfinder dem psychischen Vorgang des bewußten Singens nicht auf den Grund ge-

[1]) Vgl. dazu meine genaueren Ausführungen in der Monatsschrift für Schulgesang 1914, S. 231 u. 248.

gangen waren. Die Folgen waren Überschätzung des Tonnamens beziehungsweise der Notenschrift für das Tonhöhenverständnis. Dabei war die einzig richtige, elementare Auffassung übersehen worden, daß nämlich für Gebilde der Kunst in erster Linie anschauliches Denken, d. h. Denken in Sachvorstellungen ohne Verknüpfung mit Wort- oder Raumsymbolen, das Gegebene ist.

Nun machte sich die Krausesche Richtung noch eines andern schweren Fehlers schuldig. Nach zwei bis drei Unterrichtswochen schon schritt sie zum Liedgesange. Sie übersah ganz, daß die Aneignung eines wenn auch noch so einfachen Liedes nach Noten eine erheblich komplizierte Leistung sei; handelt es sich doch dabei um Gewinnung von Tonhöhenvorstellungen aus der Stellung der Noten und gleichzeitig von rhythmischen Vorstellungen aus der Gestalt der Noten. Tonhöhenverständnis und Rhythmenauffassung sind aber an sich zwei ganz unvergleichbare Dinge, die nur bei der Musik als Kunst einen Bund eingehen, um in Zeitverlauf und Tonraum durch zeitliche Gliederung und Tonhöhenwechsel zu einem einheitlichen Phantasiegebilde, der Tonkunst, zusammenzutreten.

Wer sich diese Grundfragen des Musikmaterials durchdenkt, muß zu der Erkenntnis kommen, daß es für ein acht- bis neunjähriges Kind geradezu eine Unmöglichkeit ist, beides von vornherein gleichzeitig aufzufassen und zu begreifen. Gewiß — und hier liegt der Grund zu dem Irrtum — ein einfaches Lied zu singen, ist eine Kleinigkeit, nicht aber, es bewußt und mit geistiger Klarheit zu erfassen und anzueignen. Und darauf kommt es an. Nun sind aber Rhythmik und Tonik noch nicht einmal die einzigen zu überwindenden Schwierigkeiten. Es sollen mindestens noch Textaussprache und Stimmbildung neben Text-Inhaltsverständnis bedacht werden. Mit erstaunlicher Leichtfertigkeit gingen viele Methodiker über all das im einzelnen schon Schwierige hinweg. Stimmen, die eine Trennung der Elemente forderten, die rieten, vom Liedgesange anfangs gänzlich abzusehen, überhörte man selbst dann, wenn ihre Ansichten so gewichtig und gut begründet waren wie bei Nägeli (Gesangbildungslehre 1812).

Und dennoch: Nägeli hat recht; die Trennung der Elemente ist eine Forderung, die auch die neue Lehre mit allem Nachdruck erheben muß; denn ohne Sonderbehandlung der Elemente kann die Vorstellungsfähigkeit für Tonhöhen nie erreicht werden.

Was die rhythmische Schulung, was die Bildung von Stimme und Aussprache betrifft, ist in den Grundlagen klar. Nur die Frage der Gewinnung des Tonhöhenverständnisses harrt noch der Lösung. Dazu kann und wird die Lehre von den Tonvorstellungen verhelfen, die dadurch berufen ist, der Gesangmethodik ein äußerst wichtiges Glied zuzuführen.

Die Musik sieht ihr Material im klingenden Ton. Zu ihm soll der auffassende Geist Stellung nehmen. Das Wort „Material" ist hier natürlich im bildlichen Sinne gemeint. Das Klingende ist ja etwas Immaterielles, „ein gegenstandsloses Luftgebilde", wie Stumpf einmal sagt. Und gerade wegen dieser Unstofflichkeit des Klanglichen ist es so schwierig, Klanggebilde psychisch aufzufassen. Ein Klang ist weder greifend und tastend noch sehend wahrzunehmen. Eine Tonhöhe ist nur gehörmäßig aufzufassen und nur als reine Gehörvorstellung innerlich nachzuerleben. Visuelle oder motorische Hilfsvorstellungen scheiden auf höherer Stufe dabei gänzlich aus.

Was ist eine Tonvorstellung? Das ist die Frage, die erst zur vollständigen Klarheit gebracht werden muß, ehe man herantreten kann an die entscheidende musikpädagogische Frage: Wie lehre ich das Denken von Tonhöhen?

Exakte Untersuchungen von Fachpsychologen müssen hierbei noch manche Hilfe

leisten, manchen Baustein liefern[1]). Ich will an dieser Stelle nur durch ein Beispiel aus dem Sängerleben die Frage vorläufig zu klären suchen. Eine präzisere Fragestellung wird die Beantwortung erleichtern. Welche Vorgänge spielen sich in einem Menschen ab, der eine gegebene Tonhöhe eine kurze Zeit lang im Gedächtnis bewahren will?

Ein Mensch, der mit konzentrierter Aufmerksamkeit eine Tonhöhe „unmittelbar zu behalten" beabsichtigt, ist der Chorsänger, wenn ihm der Dirigent vor Anfang eines Chorstückes den Ton angegeben hat. Jeder Chorsänger, der fürchtet, den Ton nach einiger Zeit etwa nicht wieder hervorbringen zu können, versucht, den Ton leise nachzusummen. Wenn er das getan hat, überkommt ihn das Gefühl einer großen Sicherheit, er glaubt, den Ton nun fester im Gedächtnis zu haben. Durch das Nachsummen hat er nicht etwa nur eine Kontrolle beabsichtigt. Es soll vielmehr die Muskelspannung der Stimmbänder, die zur Hervorbringung gerade dieses Tones nötig ist, gedächtnismäßig eingeprägt werden. Dem Sänger mag dabei doch wohl gefühlsmäßig klar sein, daß die Mithilfe des Muskelgedächtnisses seines motorischen Apparates den rein akustischen Eindruck nicht unwesentlich unterstützt, und daß durch Vereinigung beider eine viel gefestigtere Tonhöhenvorstellung erzielt werden kann. Bestandteile einer Tonhöhenvorstellung auf elementarer Stufe sind demnach eine akustische und eine motorische Komponente.

Für die gesangpädagogische Praxis ergibt sich Folgendes: Soll bei dem Schüler eine klare Tonhöhenvorstellung zustandekommen, so ist die tätige Mitwirkung des motorischen Apparates in hohem Maße beteiligt, und zwar um so mehr, je weniger musikalisch gebildet jemand ist. Soll ein Gesangschüler fähig gemacht werden, eine angegebene Tonhöhe aufzufassen, so muß erreicht werden, daß sich die Stimmbänder in das Spannungsverhältnis einstellen, das zum Singen des betreffenden Tones erforderlich ist. Wäre diese Einstellung ein tastendes Versuchen des motorischen Apparates, dann wäre eine derartige Auffassung eines Tones eine bedeutende Schwierigkeit. Bei den weitaus meisten Menschen aber geschieht diese Stimmuskeleinstellung mit so großer Schnelligkeit und Sicherheit, daß es sich dabei gar nicht um einen bewußten oder gewollten Vorgang handeln kann. Man muß vielmehr bei den Menschen einen Ton-Nachahmungstrieb annehmen. Der Vorgang erfolgt unter Ausschaltung des Bewußtseins durch eine Art von Reflexbewegung. Diesem Vorgang widmete Walaschek in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, S. 244 eine Abhandlung und prägte dafür den Ausdruck imitatorischer Reflex.

Während also die motorische Vorstellung einer Stimmbandmuskelspannung für das Zustandekommen einer klaren Tonhöhenvorstellung im Anfangsgesangunterricht von entscheidender Bedeutung werden kann, vermag andererseits durch den imitatorischen Reflex solches Zustandekommen geradezu verhindert zu werden. Hier liegt eine große, noch nie beachtete Schwierigkeit für den allerersten Musikunterricht.

Das Ergebnis für die Praxis ist nun unschwer zu erkennen. Tonauffassen wird geübt und kontrolliert durch Nachsingen. Das kann zuerst so geschehen, daß die Funktion des „imitatorischen Reflexes" durch sofortiges Nachsingen eines gehörten Tones geübt wird (1. Form). Bald muß dann aber dieser unbewußte Vorgang zu einem bewußten umgestaltet werden, die Aufmerksamkeit muß sich auf die Stimmmuskelspannung richten lernen, um so das Muskelgedächtnis der Stimmbänder auszubilden. Geschehen kann das, indem ein selbstgesungener Ton (2. Form) oder auch

[1]) Erinnert sei an die wichtigen und ergebnisreichen Untersuchungen von Dr. Hans Rupp über die Prüfung musikalischer Fähigkeiten in der Zeitschrift für angewandte Psychologie 1915.

ein gehörter Ton (3. Form) nach einer gewissen Zeitspanne wieder zu singen verlangt wird. Sodann müssen die Stimmbänder fähig gemacht werden, sich für eine nur gedachte Tonhöhe richtig einzustellen (4. Form). Diese letztere Eigenschaft des Stimmapparates möchte ich als „Muskelfertigkeit" bezeichnen.

In diesen Formen haben sich die ersten musikalischen Übungen zur Erlangung der Vorstellungsfähigkeit für Tonhöhen zu bewegen. In der Praxis werden sie natürlich verbunden mit Stimmbildungs- und Ausspracheübungen und nicht etwa in die oben aufgeführte systematische Reihenfolge gebracht.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, den Unterrichtsgang in seinen Einzelheiten zu erörtern. Nach diesen etwas breiteren Darlegungen der Kernfragen mögen zur Vervollständigung des Bildes einige andere grundlegende Gedanken nur andeutungsweise folgen.

Selbstverständlich ist, daß man die Kinder bei den Übungen mit Einzeltönen und mit Folgen zweier Tonhöhen die ersten Tonzusammenhangs-(Tonalitäts)-Erfahrungen machen läßt, die Auffassung erfolgt rein gefühlsmäßig, ohne daß man also das geringste Wort darüber verliert. Man läßt z. B. auf die verschiedensten Silben erst einen tieferen Ton singen, dann mal seine Quinte, später die Terz usw. Die gedächtnismäßige Festlegung des Tonverhältnisses Grundton-Quint wird dabei ganz nebenher erreicht, ohne daß der Schüler vorläufig Namen dafür lernt, sondern als Verständigungsmittel nur die Bezeichnungen „der tiefe Ton", „der hohe Ton" gebraucht werden.

Sehr wichtig für die Erlangung der Vorstellungsfähigkeit ist es dabei, unbedingt alle Übungen einzeln singen zu lassen. Auch in dieser Hinsicht hat die frühere Gesangsmethodik schwer gesündigt. Würde sich ein Lehrer im fremdsprachlichen Unterricht beim Abfragen von Vokabeln die Antworten von der ganzen Klasse gleichzeitig geben lassen, würde man den Kopf schütteln und an seiner Lehrbefähigung ernste Zweifel hegen. Im Gesangunterricht war bei Treffübungen die gleichzeitige „Antwort" aller die Regel, da fand man diesen Unsinn jahrzehntelang ganz in der Ordnung. Durch solches Verfahren erfolgte bei ein paar Stimmführern der zum Tontreffen erforderliche Denkvorgang in der richtigen Weise. Bei ihnen sah man auch Unterrichtserfolge. Die meisten Schüler aber sangen ohne irgendwelche Geistesbetätigung einfach nur mit, was sie von den Stimmführern gerade hörten. Das ging unschwer auf Grund des imitatorischen Reflexes. So wurde durch das stete Chorsingen die Ausbildung der Tonvorstellungsfähigkeit geradezu systematisch verhindert. Der Vorteil beim Einzelsingen besteht auch darin, daß die Kinder viel intensiver bei der Sache sein müssen, ihr Interesse wird viel mehr angeregt. Dem Erarbeiten der Tonvorstellungsfähigkeit wird ein großer Dienst erwiesen, weil jeder Schüler mitdenken muß, denn jeder muß kontrollieren, ob eine Aufgabe richtig gelöst war. Bei falscher Lösung muß sich die von ihm gefundene Tonvorstellung im Widerstreit mit der Gehörempfindung des nicht erwarteten — falschen — Tones gegen diese behaupten. Die grundsätzliche Forderung des Einzelgesanges ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit aus der Anwendung der neuen Lehre.

Ehe man nun zum bewußten Auffassen von Tonverhältnissen bestimmter Prägung übergehen kann, muß man die Eigenschaft im Reiche des Klanges lehren, die viel weitgehender und elementarer ist als die Festlegung bestimmter Tonstufen, die ihrem Wesen nach über den Rahmen des eigentlich Musikalischen hinausschreitet, die „Melodiebewegung", die Auffassung des Auf und Ab im Klangreich, die Richtungsänderung innerhalb des Tonraumes muß zum Gegenstand besonderer Übungen gemacht werden. Zugrunde liegen muß dabei die Fünftonreihe von d'—a', der gebrochene

Durdreiklang mit Durchgangstönen. Für diesen Umfang sind physiologische Gründe bestimmend. Forschungsergebnisse haben gelehrt, daß der Stimmumfang bei sechs- bis achtjährigen Kindern den genannten Tonraum nur selten überschreitet (H. Gutzmann, Stimmbildung und Stimmpflege); diese Ergebnisse, solange von den Schulgesanglehrern leichtfertig in den Wind geschlagen, muß sich die neue Gesangmethodik unbedingt zunutze machen (auch das ist ein Grund, warum nicht zu früh zum Liedgesange geschritten werden darf.) Bei diesen Übungen muß sich die Einfühlung in die Durtonleiter und damit in die Grundlagen der Tonalität ungezwungen ergeben. Bald werden dann die Grenztöne, Grundton und Quinte, herausgelöst. In ihnen ist die ganze Tonalität verankert. Neben diesen beiden Haupttönen werden nach und nach auch die andern Tonstufen, denen man etwas später oben die Sext und unten den Leiteton hinzufügt, festgelegt und ihrem besonderen Charakter nach zur bewußten (also nicht mehr nur gefühlmäßigen) Auffassung gebracht. Daß bei all dem das elementare Gefühlsleben in weit höherem Maße heranzuziehen ist als bisher, darf als unbedingt notwendig angesehen werden. Dem Grundton z. B. eignet der Gefühlscharakter des Festen, Sicheren, des auf-dem-Fußboden-Stehens; die Quinte hat etwas Schwebendes, der Leiteton etwas aufwärts Drängendes, nach Abschluß Verlangendes. Einem abwärts führenden Tonleiterschritt ist neben einem Entspannungsgefühl das Gefühl des nahebei-Liegens eigen.

Für die Gestaltung von Übungen ist ein Gedanke von besonderer Wichtigkeit, den die bisherige Gesangsmethodik auch gänzlich außer acht gelassen hat. Zur Einführung in die tonalen Verhältnisse wurde das Treffen der verschiedenen Intervalle geübt. Man ging dabei von dem ganz richtigen Gedanken aus, daß Tonverhältnisse (nicht also Einzeltöne) die Elemente der Musik sind. Ja, aber das Ziel bleibt der Liedgesang. Ein Lied, jedes Musikstück überhaupt, sieht seine kleinsten musikalischen Einheiten in musikalisch-logisch zusammengehörigen Tongruppen, den Motiven. Motive müssen also geübt werden. Ein Motiv ist — psychologisch gesprochen — eine Bewußtseinseinheit, beim aufnehmenden Musiktreiben eine Wahrnehmungseinheit. Eine solche kurze Tonreihe wird als Ganzes aufgefaßt und ist gleichzeitig im Bewußtsein überblickbar. Allen Treffübungen ist die Form eines Motivs zu geben. In jedem Motiv muß die Tonalität deutlich ausgeprägt sein. Besondere Tonalitätsübungen — ich denke an das sinnlose Heruntersingen der drei Hauptdreiklänge bei Eitz — fallen dabei fort. Die Dreiklänge der Dominante und Subdominante haben noch gar keine Bedeutung, wenn der tonische Dreiklang noch nicht klar erfaßt ist. Durch ihn und ihre Beziehung zu ihm erhalten sie erst ihren Sinn. Der tonische Dreiklang mit Durchgangs-, Neben-, Wechsel- und Vorhaltstönen steht im Mittelpunkt des Anfangsunterrichts. Er liefert in der gekennzeichneten Art den Motiven ihr Tonmaterial. Zuerst handelt es sich nur um melodische Motive. Rhythmische Einkleidung erfahren sie erst nach erlangter Sicherheit. Die Schüler müssen lernen, ein Motiv als Einheit aufzufassen und nachzusingen. Das Motiv muß ihnen als Ganzes vorstellbar sein. Erst wo das erreicht ist, darf man zum Liedgesange schreiten, der nun keine Schwierigkeiten mehr bietet.

Bei allen Maßnahmen zur Vermittlung und Durcharbeitung eines Unterrichtsstoffes stelle man sich auf das moderne Prinzip der „Arbeitsschule". Nicht gedächtnismäßige Stoffanhäufung darf die Losung sein, wie sie es im bisherigen Schulbetriebe leider war. Einseitige Gedächtnisbelastung führt zur Lahmlegung der intellektuellen Fähigkeiten, zur Knebelung des freien Spiels der Gedanken und ertötet das Interesse. Das Ideal ist: schaffendes Lernen. In dem Stoffgebiet muß der Schüler arbeiten, mit dem Material umgehen lernen. „Selbsttätigkeit und Schaffensfreude" müssen

in den Schülern wachgerufen werden. Diese Forderung Wetekamps, eines Führers der modernen Schulreformbewegung, muß endlich auch im Gesangunterricht zur Tat werden. Nicht unterdrückt werden darf der nun einmal dem Menschen von Natur eingepflanzte Beschäftigungstrieb. Das tat die alte „Lernschule". Heute will man ihn zum Vorteil sichererer Einprägung grundsätzlich als Unterrichtsmittel ausnutzen. Der Handbetätigung muß ein möglichst breiter Raum im Unterricht eingeräumt werden. Besonders bei der Vermittlung des Notenschriftverständnisses läßt sich dieses Prinzip verwerten. Vorstellungen über den Notenplatz werden nicht nur visuell aufgenommen. Auf Papptäfelchen mit deutlich sichtbarem Notensystem läßt man ausgeschnittene Noten legen. So führt man die Schüler zu tätiger Anteilnahme und bringt sie durch Heranziehung motorischer Hilfsvorstellungen zu viel klareren visuellen Vorstellungen der Noten. Beim Notenlegen wird man auch bald Motive als Aufgaben benutzen. Durch Veränderung dieser regt man die Schüler zum aufbauenden und schaffenden Denken in Tönen an. So gelangt auch die musikalische Phantasie zur Ausbildung, was bisher im Musikunterricht gänzlich unberücksichtigt blieb. Dadurch aber ist erst wirkliches Tonvorstellen, wahrhafte Musikalität zu erreichen. Wenn ein angehender Quartaner zu einem gegebenen einfachen Text eine musikalisch mögliche Melodie selbständig zu erfinden und aufzuschreiben vermag ist er musikalischer geworden, als wenn er ein Dutzend Volkslieder mit allen Strophen auswendig heruntersingen kann[1]).

Alle diese einzeln aufgeführten Gesichtspunkte würden, auch wenn man sie organisch zusammenfaßte, höchstens erst den Entwurf einer Gesangsmethode ermöglichen. Die Lehre von den Tonvorstellungen hat zwar für den Aufbau der Schulgesangsmethodik Gedanken von besonderer Bedeutung geliefert. Eine Gesangsunterrichtslehre, sofern man als solche nur ein auf wissenschaftlicher Grundlage beruhendes Lehrgebäude ansehen will, ist vor der Hand noch gar nicht möglich. Auf diesem Gebiet stehen wir ganz in den Anfängen[2]).

Will man endlich dazu kommen (und es ist höchste Zeit), dann müssen zu ihrem Aufbau die Hilfswissenschaften der musikalischen sowohl, wie der allgemein-pädagogischen Richtung[3]) herangezogen werden. Und gerade die Vertreter der Musikwissenschaft werden einer zukünftigen Didaktik des Schulgesanges manchen Baustein liefern können.

Wie sich jetzt die Lehre von den Tonvorstellungen so überaus fruchtbar für die Gesangsmethodik erwiesen hat, harren noch andere Fragen der Lösung bzw. der Klärung. Zu diesen gehört vor allem die Trefflehre. Ob es dabei ohne strenge Systematik abgeht, erscheint mir sehr zweifelhaft, wenn sich auch die bisherige Pädagogik ohne solche an dieses schwierige Gebiet gemacht hat. Stumpfs Konsonanzlehre wird dabei entschieden heranzuziehen sein. Daß für den ersten Anfangsunterricht völkerpsychologische Ergebnisse wichtige Aufschlüsse geben werden, ist sehr wahrscheinlich. Die experimentelle Pädagogik ist uns über musikalische Veranlagung bei Kindern noch fast alles schuldig. Auch das Wesen einer Tonvorstellung wird sie klarzustellen, den Verlauf des bewußten Singens nach Noten durch Untersuchung und Beobachtung genau festzulegen haben. Diese Beispiele zeigen, daß noch immer Fragen zu lösen bleiben. Mögen sich recht viele Musikforscher finden, die durch Förderung der ihrem Spezial-

[1]) Verf. hat dieses Ergebnis in einem Jahrgang bei 85% der Schüler erzielt.

[2]) Vgl. dazu des Verf. Ausführungen über die Grundlegung der Schulgesangsmethodik im Oktoberheft der „Stimme" 1915.

[3]) Siehe dazu des Verf. Zusammenstellung in „Moderne Pädagogik und Gesangsunterricht". Stimme 1916, Heft 12.

gebiet angehörenden Teilfragen der Musikunterrichtslehre Ergebnisse zuführen und damit an der Ausbreitung und Vertiefung musikalischer Volkskultur auch auf diese mittelbare Art beitragen[1]).

Sollen die oft beklagten Musikzustände unseres Volkes sich bessern, dann muß das Übel an der Wurzel gefaßt werden. Bei der musikalischen Schulerziehung hat man anzufangen. Aber kein Lehrer kann Erfolge erzielen, wenn nicht erst eine auf wissenschaftlicher Grundlage errichtete Gesangunterrichtslehre die Wege dazu weist. Vielleicht wird das Volk Beethovens und Wagners dann wieder einmal dazu kommen, Einsicht und Verständnis für die Musik als Kulturwert zu erlangen, Vertiefung seines Innenlebens aus der Quelle der Tonkunst zu schöpfen und sich wie einst seine Volksmelodien selbst zu ersinnen. So helft denn auch auf dem bescheidenen Gebiete der Musikunterrichtslehre dem wachsenden Werke deutscher Musikkultur!

Bruckner-Ausgaben

(Eine Erwiderung)

Von

Alfred Orel, Wien

Im 5. Heft der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" übt Georg Göhler in seinem Aufsatze „Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Anton Bruckner" heftige und — wie gleich hier bemerkt werden soll — in gewissem Sinne berechtigte Kritik an den Druckausgaben der Werke Bruckners.

Daß die Druckausgaben der Werke Anton Bruckners dem Anlegen einer wissenschaftlich-kritischen Sonde nicht standhalten, ist eine Tatsache, die auch hiesigen musikwissenschaftlichen Kreisen durchaus nicht unbekannt ist, im Gegenteil auch hier schmerzhaft empfunden wird. An dem unter Leitung von Professor Guido Adler stehenden musikhistorischen Institute der Wiener Universität wurde denn auch bei den im letzten Jahre abgehaltenen Übungen „Erklären und Bestimmen von Kunstwerken" (eine Art Proseminar für die eigentlichen musikwissenschaftlichen Übungen des genannten Institutes) ständig und ausdrücklich auf diesen Übelstand hingewiesen. Dem Referate, das Bruckners Sinfonien (ausgehend von der ersten in c moll) zum Gegenstande hatte, wurde das Autograph Bruckners zugrunde gelegt und jede einzelne Diskrepanz der Druckausgabe eingehend besprochen.

Wie auf allen Wissensgebieten kann eben auch auf musikwissenschaftlichem Boden zwischen praktischen (Verleger-) Ausgaben und wissenschaftlich-kritischen unterschieden werden. Die bisherigen Ausgaben der Werke Bruckners wurden größtenteils von Vertrauten und Freunden des Meisters besorgt. Sowohl diese Tatsache darf man bei der Beurteilung ihres Werkes nicht außer acht lassen, als auch den Umstand, daß bekanntlich Bruckner den Vorschlägen und Bemerkungen seiner Freunde manchmal nachgab; und so dürften unter den vielen Abweichungen vom Originale vielleicht doch einige zu finden sein, die zwar im Autograph nicht eingezeichnet, in die Druckausgabe jedoch mit Zustimmung Bruckners aufgenommen wurden.

Wie weit das Vorgehen der Herausgeber von Bruckners Werken berechtigt war, wie weit die Änderungen eigenmächtig und nur ihrer zweifellos besten Absicht und liebevollen Pietät Bruckner gegenüber gutzuschreiben sind, ist kaum festzustellen. Jedenfalls begegnet sich die Ansicht Göhlers mit der der Wiener musikwissenschaftlichen Kreise, daß eine den strengsten Anforderungen genügende,

---

[1]) Der Verf. wäre für Mitteilung von musikwissenschaftlichen Ergebnissen, die dem Aufbau der Gesangsmethodik dienen könnten, an das Seminar für Schulgesang beim Sternschen Konservatorium (Berlin), dessen Leiter er ist, sehr dankbar. (Anschrift: Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 41.)

kritische Ausgabe der Werke Anton Bruckners dringend notwendig ist, die den authentischen Text nach den Autographen des Meisters herstellt und dadurch all die Mängel beseitigt, die den vorliegenden Ausgaben dadurch anhaften, daß den Herausgebern die nötige wissenschaftlich-historische Schulung fehlte, mag auch ihre künstlerische Qualität außer Zweifel stehen. Daß eine solche Neuausgabe im Rahmen einer Gesamtausgabe zu erfolgen hätte, ist bei der — man kann wohl sagen allgemein anerkannten — Stellung Bruckners außer Frage; kommt doch heute nicht mehr das Für und Wider in Betracht, das vor 20—30 Jahren die Gemüter erregte, und erscheint uns doch heute jede Note von Wert, die uns von Bruckners Hand erhalten ist.

Bemerkenswert ist allerdings die Ansicht Göhlers, daß auch nach dem Erscheinen der kritischen Gesamtausgabe „die Frage, was man bei der Aufführung ändern, wie weit man bei Bruckners Unvertrautheit mit dem Orchester nachhelfen will, ... dann jedem Aufführungsleiter zur Lösung überlassen" bleibt. Was dem einen recht ist, muß auch dem anderen billig sein. Wird eine kritische Ausgabe verlangt, so muß auch ihr Text allein maßgebend sein. Eine über die künstlerische Interpretation hinausgehende Retusche der Partitur seitens des jeweiligen Aufführungsleiters brächte wohl eine noch größere Verwirrung hervor und führte zu einer noch verwerflicheren Vergewaltigung Bruckners als der jetzige Zustand mit sich bringt. Wenn man überhaupt auf dem Standpunkte steht, daß an der Originalpartitur Bruckners geändert werden soll — und dieser Ansicht scheint Herr Göhler zu sein — so müßte dies wohl berufenen Händen überlassen werden, das heißt Personen, die mit Bruckners Ansichten und Absichten eng vertraut sind, nicht aber einem beliebigen Aufführungsleiter.

Gerade der Vorwurf der „Unvertrautheit mit dem Orchester" trifft Bruckner wohl ungerechtfertigt. Seine Bläserbehandlung z. B. ist doch etwas ganz spezifisch ihm eigentümliches, sie zeugt von seiner vollen Beherrschung der klanglichen Orchestergestaltung. Das ganze Kolorit des Brucknerschen Orchestersatzes hat ein so eigenartiges ausgesprochenes Gepräge, daß vielleicht eben auch Stellen, die Herr Göhler für änderungsbedürftig hält, deshalb nicht angetastet werden dürfen. Daß Bruckner die Orchesterbehandlung genau überlegte und sich über seine Instrumentation wohl Rechenschaft legte, zeigt zur Genüge die im Jahre 1890/91 erfolgte „Umarbeitung" der ersten Sinfonie (c-moll), die sich nach dem Zeugnisse Stradals fast nur auf die Instrumentation bezog. In dieser Hinsicht Änderungen anzubringen, hat also wohl keine Berechtigung. Noch weniger wäre eine Änderung der Dynamik und Agogik gegen eine etwaige ausdrückliche Vorschrift des Autographes gerechtfertigt. Was die berühmten „Striche" in Werken Bruckners anbelangt, sind die Meinungen allerdings sehr geteilt; ich stehe auf dem Standpunkte, daß die allfällige Ermüdung oder das Nachlassen der Aufnahmefähigkeit des Publikums gegen Ende des Werkes leicht in Kauf genommen werden kann gegenüber der Vergewaltigung, welche der Ausdruck der poetischen Idee durch Striche erleidet, die ja bewußt oder unbewußt jedem wirklichen Kunstwerke — zum mindesten seit der Zeit der Wiener Klassiker — zugrunde liegt. Ob nicht der ja auch vielfach eingeschlagene Weg eher der richtige ist, das Publikum allenfalls für Bruckner mit seinen „Längen" zu erziehen, als seiner Bequemlichkeit durch Striche entgegenzukommen? Es ist auch bekannt, daß einer der schönsten Sätze Bruckners erst allgemein verstanden wurde, als die üblichen, sinnstörenden Striche fallen gelassen wurden.

In welcher Hinsicht also bei Vorliegen einer authentischen Ausgabe jedem Aufführungsleiter Änderungen mit Berechtigung erlaubt sein sollen, ist mir unerfindlich. Damit soll jedoch durchaus nicht dem jetzt herrschenden Zustande das Wort geredet werden. Im Hinblicke darauf, daß derzeit eine Scheidung der berechtigten und der eigenmächtigen Änderungen in den vorliegenden Druckausgaben nicht möglich ist, ist jede Abweichung vom Autographe zu verurteilen und die kritische Ausgabe umso notwendiger.

Wenn z. B. Partitur und Stimmen, die im gleichen Verlage herausgegeben sind, von einander abweichen, so ist das nicht entschuldbar; ob aber auch die Stimmen zur sechsten Sinfonie Bruckners, die Herr Göhler benützte, dem Verlage der Universaledition entstammen, ist aus seinen Ausführungen nicht ganz klar zu entnehmen.

Wenn Herr Göhler endlich befürchtet, auch die Handschriften Anton Bruckners seien „nicht von Zusätzen rein gehalten worden", so sei ihm zur Beruhigung mitgeteilt, daß sich der größte Teil dieser kostbaren Manuskripte in der Verwahrung bedeutender Wiener Bibliotheken befindet,

deren Ruf wohl genügt, die Handschriften davor zu schützen, daß „unberufene Hände" darin „wüten".

Das Verlangen nach einer kritischen Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners entspricht den Wünschen und Ansichten der Wiener musikwissenschaftlichen Kreise, die sich damit schon längere Zeit beschäftigt haben; die Ereignisse der letzten Jahre drängten sie naturgemäß in den Hintergrund und es ist immerhin zu begrüßen, daß auch im deutschen Reiche gerade jetzt eine Stimme in dieser Richtung laut wird, da in einer Arbeit, mit der ich beschäftigt bin, einige unbekannte Kompositionen Bruckners nach dem mir vorliegenden Autographe des Meisters veröffentlicht werden und dadurch auch die Bestrebungen neue Nahrung erhalten sollen, die auf die historisch-kritische Herausgabe der gesamten Werke Anton Bruckners hinzielen. Die Schaffung eigener „Sammelstellen für zeitgenössische Musikgeschichte" — wie Herr Göhler anregt — halte ich nicht für unbedingt erforderlich, da sich in jeder größeren Stadt (und nur solche kämen doch dafür in Betracht) Institute vorfinden, zu deren Aufgaben eine derartige Sammeltätigkeit ohnehin gehört, die also in ihren Bestrebungen nur von der Öffentlichkeit mehr unterstützt werden sollten. Ich denke da nicht an die großen universellen Bibliotheken wie z. B. die Wiener Hofbibliothek, sondern viel mehr an gediegene Spezialinstitute wie Stadtbibliotheken oder in Wien auch die Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde. Solche Anstalten könnten unter Förderung seitens der interessierten Kreise zu ausgezeichneten Sammelstellen im Sinne Herrn Göhlers werden; denn bei ihnen ist ein Eingehen in ein besonderes Spezialgebiet viel leichter möglich, als bei den Monumentalbibliotheken. In den meisten Fällen würde es sich ohnehin nur um Ergänzung des in den verschiedenen Instituten bereits vorhandenen Materiales handeln.

Jedenfalls werden derartige großzügige Unternehmungen, wie die Sammlung und kritische Herausgabe der Werke Anton Bruckners nur durch Zusammenhelfen Aller und eine Kritik gefördert, die sich durch ihre Grundlagen vollständig rechtfertigt und strenge in sachlichen Grenzen hält.

Nachschrift.

Der Zustimmung zu meinem Bruckner-Aufsatze freue ich mich außerordentlich. Ich habe nie daran gezweifelt, daß die Wiener Musikwissenschaftler sich mit den Mißständen bereits ernstlich befaßt hätten. Meine Worte sollten die Angelegenheit nur kräftig in Fluß bringen und auf die trostlose Lage hinweisen, in der sich jetzt Bruckner-Dirigenten befinden, die wissenschaftlich erzogen sind. Darum habe ich mich kräftig ausgedrückt und das Kind gleich beim rechten Namen genannt. Partitur und Stimmen zur sechsten Symphonie Bruckners sind für die von mir geleitete Aufführung im Herbst 1918 neu unmittelbar von der Universal-Edition gekauft worden. Wenn dann Hunderte von Vortragszeichen und so und so viel Noten in den Stimmen anders sind als in der Partitur, so ist das eine Schlamperei, die länger als 20 Jahre nach eines Bruckners Tode nicht mehr bestehen dürfte.

Ich freue mich, zu hören, daß offenbar alle Handschriften völlig frei von Zusätzen sind.

Zu den Ausführungen über spätere Änderungen seitens der Dirigenten bemerke ich folgendes: Ich bin grundsätzlich immer für möglichste Wahrung der ursprünglichen Absichten des Komponisten. Deshalb forderte ich, daß zunächst eine kritische Gesamtausgabe von Wissenschaftlern hergestellt wird. Liegt diese vor, so sollen die Freunde Bruckners uns (auch in möglichst wissenschaftlicher Weise) etwa in einem Ergänzungsbande alle nachträglichen Änderungen mitteilen, für die sie Bruckners Willensäußerung nachweisen können, und, getrennt davon, die Vorschläge, die sie als Praktiker zu machen haben.

Unter diesen Änderungen und Vorschlägen muß dann dem Leiter der Aufführung die Wahl bleiben, ob er ihnen folgen oder Bruckners ersten Willen vorziehen will.

Dies meinte ich, nicht eine Willkür der einzelnen Dirigenten. Ich habe mich ungeschickt ausgedrückt, auch bei den Worten; „Bruckners Unvertrautheit mit dem Orchester". Ich meinte damit, daß Bruckner nicht die Wirkung seiner Instrumentation habe genügend oft in Aufführungen nachprüfen können, und dachte eigentlich nur an Änderungen der Dynamik, falls irgendwo keine völlige Klarheit des Klanges zu erzielen wäre.

Ich selbst habe, seitdem ich die erste reichsdeutsche Aufführung von Bruckners e moll-Messe geleitet habe, niemals einen Sprung in einem Brucknerschen Werke gemacht, auch nicht die üblichen Sprünge anerkannter Bruckner-Dirigenten. So bin ich also in allem mit dem Herrn Einsender der Erwiderung eines Sinnes und hoffe mit ihm, sobald die Schutzfrist abgelaufen ist, auf eine würdige, allen wissenschaftlichen Anforderungen standhaltende Bruckner-Gesamtausgabe. Über die „Sammelstelle für zeitgenössische Musikgeschichte" ein andermal Näheres.

Georg Göhler.

Bücherschau

Dürerbund-Flugschrift zur Ausdruckskultur. (126. Heft.) Zwecke und Ziele des Männergesangs von Paul Bekker.

Wem jetzt erst oder wiederum diese schon im Juni 1914 ausgegebene Flugschrift begegnete, der könnte sich beim Lesen der ersten Zeilen versucht fühlen, sie als überholt wegzulegen.

In der Tat haben ja die politischen Umwälzungen das mit hinweggefegt, was den eigentlichen Anlaß zu den Ausführungen Paul Bekkers gegeben hat: die kaiserliche Förderung des Männergesangwettstreits. Damit hat sich aber diese in jeder Hinsicht wertvolle Schrift keineswegs erschöpft. Das, was hier über die Stellung des Männerchores — ich möchte sagen einerseits im Volks-, andrerseits im Kunstleben, über Ursprung, Zweck und Ziele festgelegt wird, was gemahnt wird hinsichtlich einer grundsätzlichen Scheidung der Vereine in solche, die sich auf geselliges Singen beschränken müssen und andere, deren Aufgaben und Fähigkeiten das Konzertpodium verlangen, was geklagt wird über jene falsche, sinn- und kulturlose — weil volksfremde Art der Pflege bezw. des Vortrages von Volksliedern — all das zeugt von scharfem Verständnis, von klarer Kenntnis der grundlegenden Verhältnisse, vor allem aber von einer Liebe zur Sache und — zum Volkstum, die über den eigentlichen Anlaß hinaus dauernde Geltung behält. Heinrich Kaspar Schmid.

Gennrich, Friedrich. Musikwissenschaft und romanische Philologie. Ein Beitrag zur Bewertung der Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie. III, 54 S. gr. 8°. Halle 1918. Niemeyer. 3 M.

Grießer, Dr. Luitpold. Richard Wagners Tristan und Isolde. Ein Interpretationsversuch. 292 S. 8°. Wien und Leipzig [1918]. Karl Harbauer. 9.60 M.

Hartl, Alois. Otto Rippl. Eine Komponistenlaufbahn. 44 S. 8°. Wels 1918. Im Selbstverlage des Verfassers. Preis 1.80 Kr.

Die Biographie eines noch nicht 35jährigen, des Wieners Otto Rippl (geboren 22. September 1884), Zögling des Wiener Konservatoriums; erst in kleineren musikalischen Organistenstellungen in Ober-Österreich tätig, 1908 Lehrer für Klavier und Chorgesang am Salzburger Mozarteum und Organist an der Dom- und Metropolitankirche (bis 1909), seit 1917 Leiter der von ihm neugegründeten Musikschule „Habertinum" in Linz, und Komponist zahlreicher kirchlicher und weltlicher Werke jeder Gattung. Eine wertvolle Beigabe des anspruchslosen und von dem Biographen Joh. Ev. Haberts mit Wärme geschriebenen Büchleins ist das bereits 112 Opuszahlen umfassende Verzeichnis dieser Werke.

A. E.

Huber, Kurt. Ivo de Vento (ca. 1540 bis 1575). Münchener Dissertation. III, 118 S. 8°. Buch- u. Kunstdruckerei J. Adolf Schwarz, Lindenberg i. Allgäu 1918.

Diese Münchener Dissertation erhebt sich in der Durchdringung der biographischen Aufgabe wie in der Auffassung von dem eigentlich musikgeschichtlich zu Leistenden weit über das Durchschnittsmaß des sonst in solchem Rahmen Üblichen. Die Biographie Ivo de Ventos bot ihre besonderen Schwierigkeiten. Ivo gehört zu den „Doppelmeistern" des 16. Jahrhunderts, den Jan, Jachet, Lupi und Arnold, deren Scheidung der Forschung so viel Schwierigkeiten gemacht hat, und noch machen wird; es war die Hauptaufgabe der vorliegenden Biographie, zunächst einmal Ivo de Vento genau von einem älteren Ivo zu trennen, den Huber überzeugend in Ivo Barry, seit Dezember 1528 Sänger der päpstlichen Kapelle und bis 1549 nachweisbar, einem der Meister des römischen Frühmadrigals, nachweist. Dennoch scheinen zwi-

schen Vento und diesem älteren Ivo bestimmte Beziehungen zu bestehen: die Vento wie die Barre (Leonardo und Antonio Barre sind Verwandte Ivo Barrys) führen ihre gemeinsame Abkunft auf die Provence, auf Limoges zurück. — Ich sage: „scheinen", da mir dieser Teil der Beweisführung Hubers sich an einer gefährlichen Grenze des bloß Hypothetischen zu bewegen scheint. Huber stellt z. B. die merkwürdige Tatsache fest, daß Ivo de Vento vier Texte des älteren Ivo, drei Motetten und ein Madrigal, ebenfalls komponiert hat; er betont besonders, daß Vento „mit bewußter Absicht wenigstens auf den von Ivo vertonten Madrigaltext zurückgriff". Wenn nicht Beziehungen in der musikalischen Struktur beider Kompositionen nachweisbar sind (was ich nicht nachprüfen kann), so möchte ich hinter diese Behauptung ein Fragezeichen setzen: der Text, Petrarcas Sonett „Pace non trovo" ist nicht nur dutzend-, sondern hundertmal komponiert worden.

Nach dieser Scheidung gelangt Huber zu der eigentlichen Biographie Ventos, die trotz der Spärlichkeit der Dokumente durch die liebevolle Ausmalung der durch den damaligen Stilwechsel und Wechsel der Nationen dramatisch bewegten Musikverhältnisse am Hofe Albrecht V. ein reiches Leben erhält. Danach kommt Ivo de Vento, Sohn eines gleichnamigen Vaters, anno 1556 wahrscheinlich gleichzeitig mit Lasso aus Antwerpen nach München, 1560—64 weilt er zur Ausbildung als Organist, zweifellos als Schüler Claudio Merulos, in Venedig, tut dann Dienst als Organist in München und erlebt die berühmte Hochzeit Wilhelm V. mit Renata von Lothringen. Seit Juni 1568 ist er Kapellmeister des jungen Herzogs in Landshut, und bleibt auch, als Anton Goswin an seine Stelle tritt und er wieder auf der Orgelbank sitzt, das „geistige Oberhaupt der Landshuter Tochterkapelle", bis zu ihrer Aufhebung 1570. Die folgenden fünf Jahre bis zu seinem frühen Tode hat Vento wieder Organistendienst in München, und zwar drei Jahre lang allein, versehen.

Huber geht dann kurz antizipierend auf die Kompositionstätigkeit Ventos ein. Sie konzentriert sich hauptsächlich auf zwei Gebiete, auf die Motette (98 Stück) und auf das deutsche Lied (125 Stück in sieben Sammlungen), in dem der Schwerpunkt seines Schaffens, und seine geschichtliche Bedeutung beruht. Vento gehört zu den wenigen Ausländern, die sich in deutschen Liedgeist vertieft haben; er ist der unmittelbare Vorgänger Lechners — der ihn absichtlich ignoriert hat —, und Hans Leo Haßlers.

Ein drittes Kapitel beschäftigt sich in eindringenden Untersuchungen mit dem Begriff der Musica reservata, dem Kompositions- und Ausführungsstil innerhalb der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, den man als jenen „scharfen", bewußten Stil ansprechen könnte, der die bloß konstruktive Musik des Quattrocento und seiner Ausläufer verwirft, um die Ausdrucksmusik auf seine Fahne zu schreiben. Auf diese wertvollen Untersuchungen des Verf. näher einzugehen, verschieben wir zweckmäßiger Weise bis zu dem Zeitpunkt, da seine Arbeit vollständig vorliegen wird: es ist nichts weniger als ein bloßer Ausdruck des Wohlwollens, wenn wir diesen Zeitpunkt sehr bald erwünschen. A. E.

Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg zu Bielefeld. Bielefeld 1918. Velhagen & Klasing. 2,25 *M*.

[Enthält Stadtnachrichten von B., zusammengetragen von Johann Heinrich Burggraffe, der 1717 und 1718 Bürgermeister von B. war; u. a. ein „Catastrum Aller befindlichen Einwohner in der Stadt Bielfeld Anno 1718 im October". In der Gruppe Nr. 9 werden die Schuell-Collegen genannt; als Cantor wird aufgeführt: Johann Siegfried; Gruppe Nr. 10 nennt die Küster, Musicanten, Calcanten, und zwar als Musicanten: Friderich Räthgen, Jacob Räthgens vidua; als Organisten: Frans Wilhelm Güth, Johan Caspar Bahlkamps vidua; Abt vidua Küster: Johann Henrich Schemmel Nr. 4to reform. Organist. — Unter den Kirchenbediensteten der Neuen-Stadt wird später Peter Heinrich Abt als Organist und Asmus Hesse als Sänger genannt; Hesse ist auch Schulmeister auf der Neu-Stadt.] A. E.

Kreiser, Kurt. Carl Gottlieb Reissiger. Sein Leben nebst einigen Beiträgen zur Geschichte des Konzertwesens in Dresden. Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens, 28. Heft. IV und 118 Seiten 8⁰. Dresden 1918. Druck von Johannes Päßler.

Kreisler, Fritz. Four weeks in the trenches. The war story of a violinist. With illustrations. X und 86 S. 16⁰. Boston und New York (1918), Houghton Mifflin Company. 1 $.

Lauten-Almanach auf das Jahr 1919. Ein Jahr- und Handbuch für alle Lauten- und

Gitarrespieler, Freunde guter Hausmusik und des Volksliedes. ... Unter Mitwirkung zahlreicher Fachleute herausgegeben von Erwin Schwarz-Reiflingen. Mit 6 Kunstbeilagen und 12 Abbildungen. 144 S. kl. 8°. Berlin-Pankow. Ad. Köster. 3 *M.*

Es ist sehr zu begrüßen, daß die anschwellende gitarristische Bewegung des letzten Jahrzehntes und alles was mit ihr zusammenhängt: Belebung der Hausmusik, des Volksliedsgesanges usw., in diesem anspruchslosen und hübschen Jahrbüchlein einen Sammelpunkt gefunden hat. Es enthält eine Reihe kleiner Beiträge historischen, praktisch belehrenden, auch belletristischen Inhalts; von den historischen ist der beste die Biographie „Eduard Bayers, des letzten Virtuosen (1822—1908)“ aus der Feder seines Sohnes, Ed. Bayer jun. Der wissenschaftlichen Erforschung der alten Lauten- und Gitarrenmusik wird in diesem 1. Jahrgang wenig gedacht, wie man der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts in diesem Kreise überhaupt ziemlich ablehnend gegenübersteht; ich erlaube mir die Bemerkung: deshalb, weil man sie nicht genügend kennt, weil man von den Schätzen der deutschen, italienischen, spanischen Produktion kaum eine Ahnung hat; die Veröffentlichungen Chilesottis auf diesem Gebiet haben da eher abschreckend als anziehend gewirkt. Er wäre erfreulich und notwendig, wenn sich die wissenschaftlichen Kenner des Gebietes aufklärend und fördernd an dem Jahrbüchlein beteiligten, und wenn man ihre Beteiligung nicht zurückwiese. A. E.

Möller, Richard. Laute, Viola da gamba, Viola da braccio, die alten Instrumente u. ihre Bedeutung für unsere heutige Hausmusik. (Der Lautenspiegel, Beihefte zur Monatsschrift „Die Laute“. Herausgegeben von Rich. Möller, 1. Band). 60 S. 8°. mit 4 Abb. Wolfenbüttel, J. Zwißler. Pappband 4.50 *M.*

Neisser, Arthur. Gustav Mahler. Musiker-Biographien, 35. Band. 128 Seiten. Leipzig, Philipp Reclam (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 5985, 5986). 50 *Pf.*

Das Büchlein ist zur ersten Bekanntschaft mit Mahlers menschlicher und schöpferischer Persönlichkeit ganz gut geeignet. Der Lebenslauf Mahlers wird nach den bekannten Quellen kurz, lebendig und fesselnd geschildert; nur die Ehrenrettung für Felix Weingartner ist in dieser volkstümlich gemeinten und doch für die Dauer berechneten Biographie ziemlich fehl am Ort, zum mindesten viel zu umfangreich ausgefallen. Die einzelnen Werke Mahlers werden der Reihe nach in geschickten, musikalisch fundierten, wenn auch kein eigenschöpferisches Urteil verratenden Beschreibungen charakterisiert; die Einordnung Mahlers in einen größeren kultur- oder musikgeschichtlichen Zusammenhang wird nirgends versucht; auch der neuen Einstellung, die der Sinfoniker Mahler durch Paul Bekker (Das deutsche Musikleben 1916) erfahren hat, und an der kein Biograph Mahlers mehr vorbeigehen kann, wird keine Erwähnung getan. Eine gute Journalistenarbeit, leider aber nicht mehr. A. E.

Nelle, Wilhelm. Schlüssel zum Evangelischen Gesangbuch für Rheinland und Westfalen. Die 580 Lieder dieses Buches nach Geschichte, Gehalt und gottesdienstlicher Verwertung dargestellt. XVI und 396 S. gr. 8°. Gütersloh 1918. C. Bertelsmann. 15 *M.*

Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde. Herausgegeben von Hubert Ermisch. 39. Band. Dresden 1918. Buchdruckerei der W. & B. v. Baensch-Stiftung.

Darin: Richard Engländer. Das Ende der opera seria in Dresden: Naumanns „Clemenza di Tito“ 1769. (S. 311—324.)

Niederlausitzer Mitteilungen. Zeitschrift der Niederlausitzer Gesellschaft für Anthropologie und Altertumskunde, herausgegeben im Auftrage des Vorstandes. XIV. Band, 1.—4. Heft, 1918. Guben 1918, Druck von Albert König.

(Karl Paulke, Kirchenmus.-Direktor in Meiningen steuert S. 73—150 einen Aufsatz bei: Musikpflege in Luckau. Neue Beiträge zur Musikgeschichte der Niederlausitz. Er bringt auf Grund archivalischer Studien und mit vielen Belegen aus den Akten folgende Abschnitte: 1. Das Kantoramt, S. 73 bis 99. 2. Der Kirchenchor, S. 99—101. 3. Das Amt des Organisten, S. 101—107. 4. Die Orgel, S. 108—112. 5. Das Amt des Stadtpfeifers, S. 112—119. 6. Besondere musikalische Feiern und Feste (Christmesse, Reformations-Jubelfeier zu Luckau 1717, das Friedens- und Dankfest 1763, das Musikfest 1824). 7. Die Handschriften und alten Drucke im Archiv von St. Nicolai zu Luckau, Lausitz, S. 129—150.)

Niemann, Walter. Bücher und Neubearbeitungen von Büchern über Klavierspiel: **Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister bis zur Gegenwart. Mit einer Übersicht über den Klavierbau.** (4.—6. Aufl.). XVI u. 260 S. 8°. Leipzig 1918, C. F. Kahnt. — **Klavier-Lexikon** (4. Aufl.). 365 S. kl. 8°. Leipzig 1918, C. F. Kahnt. — **Die nordische Klaviermusik.** 71 S. 8°. Leipzig 1918, Breitkopf & Härtel. — **Führer durch die Klaviermusik der Wilhelm Hansen-Edition.** 51 S. 8°. Kopenhagen und Leipzig 1918, Wilhelm Hansen. — **Die Ästhetik des Klavierspiels** (Adolf Kullak). (5. Aufl.). XVI u. 374 S. gr. 8°. Leipzig 1916, C. F. Kahnt. — **Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen** (Phil. Em. Bach). Kritisch revidierter Neudruck nach der unveränderten, jedoch verbesserten 2. Aufl. des Originals. 2. Aufl. VIII u. 130 S. gr. 8°. Leipzig 1917, C. F. Kahnt. — **Die Formen der Instrumentalmusik** (Otto Klauwell). (2. Aufl.). 100 S. 8°. Leipzig 1918. F. E. C. Leuckart.

Die Leitung der Zeitschrift für Musikwissenschaft hat die Freundlichkeit, mich um eine Selbstanzeige dieser meiner, in den letzten Jahren und zumeist in neuen Auflagen erschienenen Bücher über Klavierspiel zu bitten. Ich beschränke mich daher auf eine kurze sachliche Darlegung ihres praktischen Zwecks, bzw. der Richtlinien ihrer Bearbeitung. Das Klavierbuch ist eine knapp gefaßte Geschichte der Klaviermusik aller Zeiten und Völker in Form eines (illustrierten) Hausbuches auf musikwissenschaftlicher Grundlage (Weitzmann). Seiffert (Geschichte der Klaviermusik, I) schließt um 1750; Bie (Das Klavier und seine Meister) fliegt über die Gegenwart mit Siebenmeilenstiefeln dahin. Beide, jenes philologisch, analytische, dieses kulturästhetische Prachtwerk möchte mein Buch ausgleichend ergänzen. — Das Klavier-Lexikon greift als Künstler- und Schriftsteller-Lexikon die Idee von Ernst Pallers „Dictionary of Pianists and Composers for the Pianoforte" (1895), einem Lexikon der Pianisten, Klavierkomponisten und Klavierbauer, in selbständiger Anlage und Durchführung auf. Durch vorausgehende Angliederung einer kurzgefaßten Elementarlehre und eines Fremdwörter- und Sachlexikons nebst Literaturverzeichnis und Anleitung zur Aussprache des Italienischen erweitert es aber wieder, wie in den beiden ersten Auflagen, das Personal-Lexikon zu einer kleinen Enzyklopädie für Klavierspieler. — Die nordische Klaviermusik, die erste und einzige Einführung in die nordische Klaviermusik will vor allem zweierlei: einmal den Deutschen ihre stammverwandten Charakter an der Hand ihrer entscheidenden Tondichter und Hauptwerke klarmachen; dann aber auf die Fülle von Anregungen und intimen Genüssen hinweisen, die dem deutschen Klavierspieler von Beruf oder Liebhaberei und dem deutschen Klavierkomponisten aus ihrer, vielleicht in keinem Lande Europas so fleißig und künstlerisch fein bebauten Hausmusik erwachsen. Das Büchlein ist in allem aus eigener lebendiger Anschauung am Klavier erwachsen und auch biographisch aus direkten Quellen geschöpft. Es will zur Befruchtung und Gesundung der deutschen und ausländischen Jüngstmoderne vielfach auf ganz unklavierweise Irrwege geleiteten deutschen Klaviermusik sein vielleicht segensreich Teil beitragen. Darum legt es das Hauptgewicht auf die neuere und gegenwärtige Zeit. — Zur Ergänzung im Einzelnen mag des Verfassers kleiner Führer durch die Klaviermusik der Wilhelm Hansen-Edition dienen, der in drei Kapiteln die wichtigsten klaviermusikalischen Erscheinungen des größten nordischen Musikverlags eingehender bespricht. — Die neun zwischen der bereits von mir bearbeiteten 4. und der neuen 5. Auflage meiner Neuausgabe von Adolf Kullaks Ästhetik des Klavierspiels liegenden Jahre haben mich immer mehr überzeugt, daß die Reaktion der älteren Methodik und die Revolution der modernen, einseitig physiologisch-anatomisch gerichteten mit der Zeit dem vernünftigen Ausgleich zustreben. So darf diese 5. Auflage, bei allen selbstverständlichen Bereicherungen, Ergänzungen und vorsichtigen Modernisierungen als die Wiedergeburt des Kullakschen Originals bezeichnet werden. Daraus ergaben sich die Folgerungen hinsichtlich der Arbeit des Herausgebers. Sie betrifft in der Hauptsache das zweite (Geschichte der Klaviervirtuosität) und dritte (Kritik und geschichtlicher Überblick der Klavierschulen und Schriften über Klavierspiel) Kapitel. — Die 2. Auflage meines kritischen Neudrucks von Phil. Eman. Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, unterscheidet sich von der ersten lediglich dadurch, daß sich die auszugsweise Mitteilung einiger Paragraphen nunmehr einzig auf Nebensächliches,

im ersten Teile auf wenige Paragraphen, im zweiten lediglich auf die Intervallen- und Harmonielehre beschränkt. Damit ist Heinrich Schenkers Wunsch eines nach Möglichkeit lückenlosen Neudrucks entsprochen worden. — Die 2. Aufl. von des verstorbenen Kölner Akademieprofessor Otto Klauwells Formen der Instrumentalmusik (1894), einer vortrefflichen und pädagogisch ungemein nutzbaren kleinen Formenlehre an der Hand zumeist von Beethovens Klaviersonaten, geschah nach folgenden Grundsätzen der Neubearbeitung: möglichste Wahrung seiner knappen Form und seines Originaltextes; Verstärkung und Verbreiterung seiner damals erklärlicherweise noch schwachen Musik- und formgeschichtlichen Grundlage; sorgfältige Durcharbeitung des Textes; Hinzufügung eines ausführlichen Inhaltsverzeichnisses.

W. N.

Richter, E. Fr. Exercices pour servir à l'étude de l'harmonie pratique, extraits du „Lehrbuch der Harmonie". Revus et corrigés par Alfred Richter. Texte trad. de l'allemand et annoté par Prof. Gustave Sandré. Ouvrage adopté au Conservatoire royal de Bruxelles. 8e éd. IV, 46 S. Leipzig 1918 (Umschlag 1919). Breitkopf & Härtel. 5 M.

Riemann, Hugo. Analyse von Beethovens Klaviersonaten. Band I. Zweite Auflage. 390 S. 8°. Berlin, Max Hesse, Geb. 7.50 M.

Ruthardt, Adolf. Wegweiser durch die Klavier-Literatur (9. Aufl.). VII u. 425 S. 8°. Leipzig und Zürich 1918. Hug & Co. 7.20 M.

Was Louis Köhler zu seiner Zeit im kleinen, ist Ruthardt zu unsrer im großen: der Wegweiser durch die Klavierliteratur, den man als das seit 1888 immer weiter ausgebaute Lebenswerk seines Verfassers weder nachahmen noch überholen kann. Der Inhalt erweist die in einem ganzen, dem Klavierunterricht in Genf und an der Leipziger Akademie gewidmeten Leben erworbene unbedingte Beherrschung der Klavierliteratur; jeder Geschmack, nur nicht der schlechte, kommt auf seine Rechnung. Im besonderen unterscheidet sich der Führer vom trockenen norddeutschen Ernst Louis Köhlers durch Ruthardts schalkhaften, süddeutsch-allemannischen Schwabenhumor. Der sickert bis in die Anmerkungen hinein, nimmt aber in größeren einführenden Abschnitten (z. B. Vomblattspiel, Weihnachtsmusik) zuweilen fast die Form der musikalischen Novellette an. — Die 9. Auflage ist durch praktische Druckanordnung gegen die 8. um 36 Seiten gekürzt. Sie ist in allen Teilen sorgfältig durchgearbeitet, erweitert und mit den neuesten Erscheinungen der praktischen und theoretischen Klavierliteratur in Einklang gebracht. Dabei ist bei aller selbstverständlich internationalen Anlage der deutsche Charakter des Buches begreiflicherweise durch Wegfall des entbehrlichen Ausländischen schärfer als bisher gewahrt. Neu, dankenswert und wertvoll sind die Analysen der wichtigsten, sog. „klassischen" Klavierkonzerte älterer und neuerer Zeit; die übrigen, die weder im Konzertsaal, noch in der Musikschule dauernd Eingang fanden, sind der Raumersparnis halber nur noch mit ihren Autornamen erwähnt. Das Kapitel über Kammermusik ist sehr stark gekürzt und von sieben Kapiteln auf eins reduziert, die längere Einleitung der früheren Auflagen und die satirisch-humoristische Betrachtung über die neuen Anschlagslehren in der 8. Auflage gestrichen. Der Standpunkt des Verfassers der modernen und modernsten Klaviermusik gegenüber ist gesund, doch keineswegs akademisch-reaktionär oder nationalistisch. Für die späteren Auflagen möchte ich von deutschen Namen etwa noch die Heinrich Kaspar Schmid (Lobetanz-Variationen, Waldgang), Pembaur d. Ält. (Herbstblätter-Elegien u. a.), Hermann Unger (Les petits Riens, Rokoko, Bilder aus dem Orient, Kammervariationen für 2 Klaviere), Rudolf Philipp (Charakter- und Salonstücke); von Deutsch-Österreichern usw. Mraczek, Jos. Marx, Kornauth und von Ausländern die in ihrem Vaterlande immerhin früher oder heute eine führende Rolle in der Klavierkomposition einnahmen, die Spanier Albéniz (die großen Suiten) und Granados (Goyescas, Spanische Tänze u. a); die Franzosen Déodat de Séverac (Suite En Languedoz), Magnard, Roger-Ducasse, Rhené-Bâton; die Holländer van Brucken-Fock (Präludien), Dirk Schäfer (Sonate, Sequenz-Variationen), Kor Kuiler, Ulfert Schults; den Amerikaner Ethelbert Nevin (beispiellos verbreitete gute Salonmusik); die Nordländer Hjalmar Borgström (Konzertstück „Hamlet"), Johan Backer-Lunds, Leunart Lundberg (Marinen), Hugo Alfvén (Schärenbilder), Wilhelm Peterson-Berger (Nordischer Sommer u. a.), Ture Rangström (Präludien), Sigurd Lie (Jahrzeitbilder), Roger Henrichsen (Sonata); die beiden Portugiesen Napoleão (Napoleon); den Brasilianer Henry

Oswald und den Polen Karol Szymanowski (Préludes, Sonate u. a.) mit ihren entscheidenden Werken aufgenommen sehen.

Walter Niemann.

Saerchinger, César. International Who's who in Music and musical gazetteer. A contemporary biographical dictionary and a record of the world's musical activity. First edition 1918. X und 840 S. 8⁰. New York (1918), Current Literature Publishing Company.

Scherillo, Michele. L'opera buffa napoletana. (Collezione settecentesca a cura di Salvatore di Giacomo dell' Accademia Pontaniana Bibliotecario della Lucchesiana di Napoli.) XII und 544 S. 8⁰. Remo, Sandron Editore (1918). 7.50 Lire.

[Vermehrter und verbesserter Neudruck der „Storia letteraria dell' opera buffa napoletana dalle origini al principio del secolo XIX" (1883, Atti dell' Accademia di storia patria nap.)]

Schering, Arnold. Deutsche Musikgeschichte im Umriß. 8⁰. 39 S. Leipzig 1917, C. F. W. Siegels Mhdlg. (R. Linnemann). 1 M.

Schering faßt auf wenigen Seiten die Grundzüge unserer musikalischen Entwicklung zusammen. Ihr Wert liegt in klarer Disposition, in scharfer Herauskehrung der wichtigsten Namen und Ereignisse und nicht zuletzt in einem gewandten, anregenden Vortrag. Belebend wirken kleine eingestreute Einzelzüge, wie der Hinweis auf Kuhnaus Festmusik „Denn du hast meine Nieren in deiner Gewalt" bei der Einweihung des Leipziger anatomischen Theaters, knappe Berichte, die besser als eingehende Beschreibungen eine Anschauung vom früheren Musikleben geben. Über die Behandlung der neueren und neuesten Zeit wird man verschiedentlich anderer Ansicht sein, doch handelt es sich bei Schering nur um eine knappe Skizzierung, die das geschichtliche Bild abrunden will. Vielleicht wäre noch eine kurze Charakteristik des deutschen Volksliedes und eine zusammenhängende Beschreibung der deutschen Musikorganisation möglich zu machen, um den deutschen Teil der allgemeinen Musikgeschichte besser zu stützen. Zur Einführung ist das kleine Buch ein zuverlässiger und anregender Führer.

Georg Schünemann.

Sering, Fr. Wilh. Gesänge für Gymnasien und andere höhere Lehranstalten. Auf Grund der preußischen Lehrpläne neu bearbeitet von Kirchenmus.-Inst.-Lehr. Prof. Georg Rolle. 1. Band für die Vorschule und die unteren Klassen. (Ersatz für Sering op. 105, Heft I und II, und op. 115, Heft I und II.) 6. und 7. Auflage. 207 S. kl. 8⁰. Lahr 1919. M. Schauenburg. 2.50 M.

Simon, Alicja, Dr. phil. Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker. 198 S. 8⁰. (S. 1—128 Text, S. 129—198 Notenanhang). Zürich 1916. Druck von Gebr. Leemann & Co.

Der Kenner der deutschen Lauten- und Klavier-Tabulaturen, des deutschen Liedes und deutscher Instrumentalmusik des 17.—18. Jahrhunderts begegnet wohl ziemlich oft polnischen Tänzen und Tanzmelodien „nach der Arth der Pohlen". Ebenso entgingen nicht dem eifrigen Leser deutscher Traktate seit etwa 1500 Anmerkungen, die sich auf polnische Tänze und Instrumente (weniger auf polnische Kunstmusik und Musiker) beziehen. Die Neudrucke der alten praktischen Musik enthalten auch manches diesbezügliche. Norlind beschäftigte sich in seinen schwedischen und deutschen Arbeiten (in Sammelbände d. IMG) mit der Entwicklung der polnischen Tänze hauptsächlich auf dem skandinavischen Gebiet und steuerte viel wertvolles bei, ebenso einige andere nordländische Forscher. Von polnischen haben sich einige mit dem Thema der Verfasserin befaßt, indem sie auf diverse Sammlungen polnischer Tänze in Deutschland und Frankreich aufmerksam machten, darunter auch der Berichterstatter, dessen Arbeiten über gemeinsame Beziehungen der polnischen und deutschen Musik in Zeitschrift d. IMG XIII 56 ff. und Sammelbände d. IMG XIII 463 ff. erschienen sind. Auch der seit Kriegsbeginn leider eingestellte Warschauer „Kwartalnik muzyczny" („Musikal. Vierteljahrsschrift") brachte einige das Thema betreffende Aufsätze des Berichterstatters. Die Verfasserin hat das interessante Thema nach allen Richtungen hin zu bearbeiten versucht und zwar in anerkennenswerter Weise. Viele literarische und rein musikalische Quellen hat sie der Forschung zugeführt und dieselben gründlich erschöpft. Die Arbeit zerfällt in zwei Kapitel. Das erste ist der äußeren Geschichte der polnischen Elemente in der deutschen Musik (richtiger Musikkultur) gewidmet und nützt die literarischen Quellen aus: was die literarischen

Quellen des 15.—18. Jahrhunderts über polnische Tänze, Instrumente und Musiker in Deutschland berichten, wird berücksichtigt, durch archivalische Einzelheiten bereichert und in einen Zusammenhang gebracht. Der Versuch der Verfasserin, das spröde und dünn fließende Material in einen entwicklungsgeschichtlichen Fluß zu bringen, war von großen Schwierigkeiten abhängig, methodisch richtiger wäre es, die literarischen und archivalischen Quellen nach drei Kategorien zu sondern, um einige Unterbrechungen des Gedankenganges zu vermeiden, also: 1. Die polnischen Musiker in Deutschland; 2. Die polnischen Instrumente in Deutschland; 3. Die polnischen Tänze in deutschen Traktaten. Demnach wären auch die wertvollen Archivalien aus dem zweiten Kapitel (S. 93, 101—104) in das erste Kapitel zu bringen. Sonst ist das ganze erste Kapitel stichhaltig. Der Verfasserin ist es gelungen, nachzuweisen, daß die deutschen Theoretiker ein Bestehen des „polnischen Styls" anerkannt haben. Viele Notenbeispiele dienen zur Bekräftigung ihrer Auseinandersetzungen. — Das zweite Kapitel zerfällt in zwei Teile. Um die polnischen Elemente in der deutschen Tonkunst in plastischer und einwandfreier Weise darzustellen, hat die Verfasserin einen richtigen Weg gewählt. Sie gibt zuerst eine Art Systematik des polnischen Volksliedes (1. Teil des 2. Kap.). Große Sammlungen der polnischen Volksmelodien (in erster Reihe die von O. Kolberg) hat sie sehr eingehend ausgenützt, und wenn sie auch nicht alle Einzelheiten aufgespeichert hat, so hat sie jedoch hinreichend das Wesentliche erfaßt. In der Bibliographie des polnischen Volksliedes vermisse ich eine nicht unwichtige Sammlung der Tatralieder von J. Kleczyński aus den 80er Jahren (veröffentl. in „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego"). Nachdem die Verfasserin alle Merkmale der polnischen Volksmusik aufgezählt und mit Beispielen begleitet hat, geht sie zum zweiten Teil des zweiten Kapitels über und betrachtet die polnischen Tänze und die in „polnischer Arth" gehaltenen Werke der deutschen Tonsetzer des 16.—18. Jahrhunderts. Eine große Anzahl derselben ist zwar schon lange den polnischen und deutschen Forschern bekannt, man muß jedoch hervorheben, daß sehr viele Sätze zum ersten Mal ans Licht gebracht wurden (so z. B. P. Schaeffers „Promulsis epuli Musicalis" 1626, B. Meders Suitenmusik, J. H. Schmelzers „Polnische Sackpfeiffer", G. Ph. Telemanns polnische Sonaten usw.). Was aus deutschen, französischen und englischen Bibliotheken zu holen war, hat die Verfasserin emsigst gesammelt. Allerdings vermisse ich zwei Sammlungen polnischer Tänze, von denen besonders die erste von großer Wichtigkeit ist, weil sie die rhythmischen Merkmale und den eigentümlichen, sequenzenartigen Bau der polnischen Melodik ganz hervorragend belegt. Es sind: „Amœnitatum musicalium hortulus" (anonym, 1622, o. Dr. u. O; eine Auswahl davon gab der Berichterstatter in dem Warschauer „Kwartalnik muzyczny" 1913 heraus, dabei eine Studie über diese Sammlung) und „Tafelmusik" (1702, 2.—3. A. als „Musikalische Fürstenlust" 1706 und 1708) von Johann Fischer (1646—1721; eine Studie darüber von Frl. Dr. B. Wojcik erschien ebenda). Die Reihe der von der Verfasserin in Betracht genommenen Namen und Werke ist zu groß, um hier genannt zu werden. Als stilkritische Prinzipien, welche den polnischen Einfluß auf die polnischen Tänze und die Melodik anderer Sätze deutscher Komponisten des 16.—18. Jahrhunderts verraten, erkennt die Verfasserin folgende: „mehr ausgearbeiteter Rhythmus", „synkopierter Rhythmus", „akzentuierte Synkope", „prägnante Rhythmen", „punktierte Viertel mit Achteln verbunden", „zerteilte Synkopen", „unsymmetrische Anwendung des Rhythmus Viertelnote, halbe Note", „Akzente auf schwache Taktteile" („auf sonst unbetonte Taktteile"), „Akzentverschiebungen", „Vorhalt bei den Kadenzen", „Verwendung der Sequenz", „Prinzip der Sequenz", „sequenzartige Wiederholungen", „Sequenzenprinzip gegen Schluß", „Sequenzen auch in melodischer Umkehrung", „Wiederholung eines einzelnen Tones im schnellen Tempo", „Wiederholung von Tönen und Tonphrasen" („einzelner Figuren"), „die häufigen Achtelwiederholungen", „breite Rhythmen auf einen und denselben Ton", „Wiederholungen kurzer Motive", „Umspielung des Haupttons" („eines Tones"), „schärfer geprägter Periodenbau", „der dreitaktige Periodenbau", ein 2-, 9-taktiger Satz", „Verbindung von 3- und 2-Taktphrasen", „weibliche Schlüsse", „Umspielungen der Kadenz", „verzierte Kadenzen", „übermäßige Quarte", „hartnäckiges Festhalten an der ‚polnische Dudelsäcke' kennzeichnenden kleinen Septime, auch dort, wo sie entbehrlich wäre", „Hemiolen", „charakteristische Sprünge", „Passagen am Schluß". Es wird niemand in Abrede stellen, daß alle von der Verfasserin genannten Merkmale in polnischen Tänzen und

Tanzliedern einzeln oder gehäuft vorkommen. Daß sie auch in nichtpolnischen Tänzen und Satzarten hie und da erscheinen, ist ebenso sicher (z. B. synkopierte Rhythmen, Akzente auf schwache Taktteile, Akzentverschiebungen, Progressionen, Wiederholungen von Motiven, 3- und 5-Taktgruppen). Es wäre also festzustellen, ob: 1. ein Merkmal genügt, um einen Tanz als einen polnischen zu bezeichnen; 2. welche Merkmale stärker und welche schwächer das polnische Element hervorheben; 3. ob es vielleicht gewisse metrische Stellen gibt, wo ein Merkmal größere Bedeutung gewinnt und charakteristischer wirkt als anderswo. Dann wäre noch zu erforschen, ob die „polnischen Elemente" auch in nicht-„polnischen Tänzen" u. dgl. vorkommen. Wir müssen bedenken, daß z. B. manche Menuette des 18. u. 19. Jahrhunderts, die Walzer-, Mazurka-, ja auch Polonäse-Rhythmen enthalten. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Tänzen verschiedener Nationen sind schon im 16. Jahrhundert nachweisbar. Eine Vorsicht ist darin stets geboten. So hat z. B. Eitner in einem Jahrgang seiner M. f. MG. aus einer Handschrift des Antiquariats Eman. Mai's einen „Polnischen Aufzug" herausgegeben. Nun aber figuriert derselbe Satz unter anderer Benennung in einer der englischen Tanzsammlungen aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Die sogenannten wandernden Melodien sind auch eine wichtige und charakteristische Erscheinung. Den Beweis liefern z. B. die polnischen Tanzlieder aus der Tabulatur von Johannes de Lublin (1536—1548), deren Vorkommen in veränderter Gestalt bei anderen Völkern ich in „Kwartalnik" nachgewiesen habe. Die Lösungen solcher Fragen sind sehr schwer, aber hochinteressant, obwohl sie von der Wissenschaft nur selten berührt wurden. Die Anwendung einer neueren analytischen Methode (z. B. der von Riemann) hätte der Verfasserin große Dienste geleistet. Ein Ausdruck, wie „Motive von vier Takten" (S. 76) ist heute wohl nicht mehr zulässig. Trotzdem kann man der Verfasserin den Fein- uud Scharfsinn in der ästhetischen Betrachtung nicht absprechen. Was sie über die polnischen Elemente bei Telemann, J. S. Bach, Sperontes, Kirnberger, J. A. Hiller und anderen Meistern des 18. Jahrhunderts sagt, ist trefflich. Allerdings wären ihre Forschungen in der Richtung zu vervollständigen, daß man auch die nichtpolnischen Tänze Deutschlands durchgehe und eine förmliche Jagd nach den „polnischen Elementen" veranstalte, um ein klares Bild besonders auf dem Gebiete der Rhythmik zu erreichen. — Sehr feinsinnig ist der Notenanhang zusammengestellt. Über 40 polnische Volksmelodien bilden eine Grundlage; dann folgen die teilweise schon bekannten Tänze, vervollständigt durch neue Funde. Drei Sätze von Telemann und je ein Satz von Meder und Schmeltzer sind wohl das Interessanteste darin. — Ich kann mir zum Schluß noch zwei Anmerkungen gestatten. S. 95 meint die Verfasserin, es sei nicht genug beachtet worden, daß zu Anfang des 17. Jahrhunderts sogar in Italien ein Interesse für sarmatische Tanzweisen offenbart wurde und weist auf „Ballo alla Pollacke" in der Tabulatur von G. Picchi (1621, Ausg. v. Chilesotti) hin, wo der Rhythmus ♪♪♪♪♪ ♫ ♩. ♪ vorkommt. Das habe ich aber schon längst in einer Arbeit bemerkt. Außerdem habe ich noch bewiesen, daß die obengenannte Tabulatur von Joh. de Lublin eine Umarbeitung eines italienischen Tanzes aus einer Lautentabulatur enthält, mit Anwendung des polonaisenartigen Rhythmus ♪♪♪ ♪♪♪♪♪ ♩, der in keinem anderen Tanze vorkommt. Ein neuer Beweis, daß man im 16. Jahrhundert fremde Tanzmelodien mit einheimischen Merkmalen versah und nach ihrer Verbreitung als nicht-fremde betrachtete. S. 88 erwähnt die Verfasserin zwei polnische Musiker an dem Hofe von Stuttgart (nach der Arbeit von G. Bossert): „1595 Stoplinsky Barth" und „1601 Tschablinsky Barth" und meint, die beiden seien „vielleicht identisch". Der Name „Tschablinsky" ist eine Verstümmlung von „Czapliński"; deswegen ist er nicht mit Stoplinsky identisch.

Es wäre zu wünschen, daß die vielen positiven Werte der Arbeit die Verfasserin zu weiteren Ergänzungen und Forschungen auf dem so wenig erforschten Gebiet aufmuntern.

A. Chybiński.

Stefan, Paul. Die Feindschaft gegen Wagner. Eine geschichtliche und psychologische Untersuchung. 84 S. Lex. 8⁰. Regensburg (1919). Gustav Bosse. 2.40 M.

Steinitzer, Max. Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams. (In der Sammlung: Die Musik. Begründet von Richard Strauß. Band 35.) VI und 74 S. kl. 8⁰. Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienh. (R. Linnemann). Pappband 2 M.

Storck, Karl. Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühne. 14.—16. verm. Aufl. 41.—50. Tausend. VIII und 472 S. kl. 8°. Stuttgart [1918]. Muth. 5.50 *M*.

Ulrich, Gotthold. Geistliches Gesangbüchlein. Ausgewählte Lieder, vornehmlich kirchlicher Art, zum Gebrauch für einstimmigen Gesang mit Begleitung von Orgel, Harmonium oder Klavier, oder für vierstimmigen gemischten Chor gesammelt und mit Tonsatz im einfachen Kontrapunkt versehen ... I. Teil. VI und 26 S. 8°. Ebingen (Württ.) 1918. Johannes Zehle. 3 *M*.

[Sammlung von Tonsätzen, als Beigabe zu einer vom Verf. beabsichtigten ausführlichen Abhandlung über Choral und geistliches Lied gedacht.]

Wagner, Richard, an Mathilde und Otto Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe, hrsg. von Dr. Julius Kapp. Mit 6 Bildnissen (5 Taf.) und 3 (1 eingedr.) Hs. (in Faks.). [Neue Ausgabe.] 464 S. kl. 8°. Leipzig o. J. (1918). Hesse & Becker Verl. Pappb. 2.50 *M*, Liebh.-Geschenkbd. 3.50 *M*.

Weingartner, Felix. Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. Bd. II. Schubert und Schumann. IV und 120 S. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 5 *M*.

Wiehmayer, Theodor. Musikalische Rhythmik und Metrik. XV, 248 S. gr. 8°. Magdeburg 1917. Heinrichshofens Verlag. 8 *M*.

Das Werk ist ein überaus ernster und selbständig ausgearbeiteter Beitrag zur endgültigen Klärung der rhythmischen Theorie. Der Standpunkt des Verfassers wird im Vorwort durch seine Stellungnahme zu Westphal und Riemann gekennzeichnet, denen es „nicht gelungen ist, allgemein gültige Grundsätze für den Ausbau der musikalischen Metrik aufzustellen" (S. VI). Der Westphalschen Akzenttheorie sich zwar anschließend, lehnt W. doch deren Einseitigkeiten ab (S. VII). Riemanns Verdienste läßt er unbestritten; jedoch kann er dessen Grundprinzip, wonach „das Crescendo und Diminuendo als die eigentlichen natürlichen Formen aller Tonverbindung zu betrachten" seien, nicht zustimmen, ebensowenig wie „dem obligatorischen Auftakte und dem keine Ausnahmen duldenden Schema des achttaktigen Periodenbaues (S. VIII).

In durchaus richtiger Erkenntnis unterscheidet er zweierlei Betonungsarten: „des starren Akzentes für das tote metrische Gerüst, für die Skansion, — und des geschmeidigen Crescendo und Diminuendo für die das Gerippe bekleidenden lebendigen Formen" (S. XI). Die erstere ist „ein nach den Grundsätzen der logischen Entwicklung fest zusammengefügtes Gerüst, ein aus dem Gefühl für Ordnung und Symmetrie hervorgegangenes unveränderliches Kunstmaß, das alle Unregelmäßigkeiten, alle Abweichungen von der Norm als solche erst erkennbar macht" (S. 48). Die letztere nennt er „logische Betonung, zum Unterschied von der metrischen", und das dadurch bedingte An- und Abschwellen der Tonstärke nennt er „dynamische Kurve" (S. 100 bis 101). Er hätte hinzufügen können, daß die metrische Betonung ihren hauptsächlichsten Ausdruck in den Begleitungsfiguren findet, während die dynamische Kurve speziell der solistischen melodischen Linie innewohnt. Je stärker die eine von beiden Arten auf ihrem Spezialgebiete betont wird, desto mehr wird die andere ihrerseits als Ergänzung hervorgerufen, und umgekehrt.

Die Aufstellung der zwei gegensätzlichen Betonungsarten halte ich für eine grundlegende Errungenschaft. Auf diesem Boden läßt sich eine der antiken Anschauung sich anschmiegende musikalische Metrik und Eurhythmie unbeirrt und folgerichtig aufbauen, und daneben wird der rhythmischen Motivbildung die vollste Freiheit überlassen. Für die Analyse der Musikwerke sind beide gleich wichtig, und auseinandergehalten lassen sich beide ohne Störung und Verwirrung der Begriffe durchführen.

Der Verfasser meint, daß da „dem Problem der musikalischen Metrik mit einem Zusammenwirken von überwiegenden wissenschaftlichen und entsprechend geringeren musikalischen Quantitäten nicht beizukommen ist, die entgegengesetzte Mischung vielleicht eher Erfolg versprechen dürfte", sogar auf die Gefahr hin, „daß einige geringfügige wissenschaftliche Irrtümer mit unterlaufen sollten, wenn nur der musikalische Teil einer sachverständigen Kritik standhält" (S. X). Darin hat er sicherlich vollkommen Recht gehabt. Somit soll zugegeben werden, daß der Grundzweck des Buches als erreicht anzusehen ist, obgleich „einige geringfügige wissenschaftliche Irrtümer" nicht ausgeblieben sind. Auf diese hinzuweisen ist Pflicht der Kritik. Dieselben würden wahrscheinlich sich verringert haben, hätte dem Verfasser das Werk von J. H.

Heinr. Schmidt: „Die Kunstformen in der griechischen Poesie" (1868—72) vorgelegen, worin die Westphalschen Ideen vielfach ergänzt, geklärt und weiter ausgebildet erscheinen, und dem auch Unterzeichneter die Anregung zu seinen eigenen Forschungen auf diesem Gebiete zu verdanken hat. Die Grundzüge derselben habe ich bei den Kongressen der IMG vorgeführt („Reform der Taktbezeichnung", Wien 1909, „Über die Methode der musikalischen Analyse", London 1911, „Le pied métrique dans la musique moderne", Paris 1914), und in finnischer Sprache („Rytmioppi" 1914) auch zusammenfassend und in breiter, pädagogischer Darstellung ausgeführt. Es gereicht mir zu besonderer Genugtuung, viele von mir gegenüber dem landläufigen Schlendrian verfochtene Auffassungen nun von so hervorragend berufener pädagogischer Seite bestätigt zu sehen, — vor allem die Begriffe des Klangfußes und der Phrase in deren Beziehungen zu dem Notenbilde des Taktes.

„Klangfuß" nennt der Verf. die rhythmische Einheit, die musikalischerseits dem „Versfuß" der Poesie entspricht. (Dr. Armas Launis hat in seinen folkloristischen Analysen die Benennung „Taktfuß" benutzt, deren Erfindung vom deutschen Lektor der Helsingforser Universität, Dr. Gustav Schmidt, herrührt.) Jenachdem die Takte einen oder mehrere Klangfüße enthalten, unterscheidet er sie als kleine (je 1 Kl.), normale (je 2 oder 3) und große (je 4 Kl.) Takte. Mit großem Scharfsinn hat er sogar Beispiele gefunden, wo 2 Takte auf 1 Klangfuß kommen (S. 52). Dagegen sind die allerdings sehr seltenen 5-hebigen Takte ihm entfallen. — Der Verf. gibt zu, daß die „kleinen" Takte bequem sind, wenn die Anzahl der Klangfüße in den Phrasen wechselt, weil sonst die Taktbezeichnung oft gewechselt werden muß (S. 55) oder falsche Taktstriche entstehen (S. 217). Als besonders frappantes Beispiel führt er das „Kriegslied" von Schumann an („Album für die Jugend", Nr. 31), dessen metrische Analyse er mit bewunderungswürdiger Klarheit durchführt (S. 218/219). Trotzdem scheut er sich davor, die Anwendung der „kleinen" Takte allgemein zu empfehlen, da dadurch die metrischen Hauptakzente, sowie die gerade oder ungerade Ordnung der Klangfüße unbezeichnet bleiben müßten (S. 55). Hätte er meinen Vorschlag gekannt (Kongr. der IMG, Wien 1909), zweierlei Taktstriche, längere und kürzere, anzuwenden, würde er vielleicht in diesem Punkt mir zugestimmt haben. Die längeren, über zwei (oder mehrere) Liniensysteme herüberreichenden, sind für den Hauptakzent jeder Phrase vorgeschlagen, die kürzeren, gesondert für jedes System, für die übrigen Akzente, z. B.

Beethoven

usw.

1. 2. 3. 4. 1.

Daß der Notenwert der Klangfüße für deren Beurteilung keine Rolle spielt, findet der Verf. selbstverständlich. (Leider tun es nicht alle.) Somit wird der gerade Klangfuß üblicherweise in dreierlei Art notiert (𝅗𝅥 𝅗𝅥, ♩ ♩ oder ♪ ♪), ohne Veränderung des rhythmischen Charakters. Der Unterschied ist ein bloß kalligraphischer. Ebenso, ob ein oder mehrere Klangfüße dem Takte zugegeben sind (z. B. ♩ ♩ ♩ ♩ oder ♩ ♩ ♩ ♩). Deshalb „kommt es bei der metrischen Analyse ganz und gar auf die richtige Feststellung der musikalischen Zeiteinheit an" (S. 71). Die vom Verf. zu diesem Zweck gegebenen speziellen Winke sind besonders scharf und feinsinnig durchdacht (S. 62—66). Ebenfalls seine Unterscheidung der Stammrhythmen und der aus Spaltwerten entstehenden Figurationen (S. 30), wodurch er den Streitpunkt des „Chronos protos" schlichtet. Das Recht der Tonkunst, den Wert der metrischen Kürze zu spalten, bleibt ungeschmälert, aber als Ergebnis entsteht figuratives Beiwerk, das seinen Sondercharakter neben demjenigen der aus Stammrhythmen bestehenden Klangfüßen behauptet. Folgerichtig wäre es gewesen, unter den regelmäßigen Klangfüßen auch die zusammengezogenen (𝅗𝅥, ♩.) und die in Kürzen aufgelösten (♫♫, ♫♩) anzuführen, statt sie nur nebenbei zu erwähnen (S. 21). — Die gedehnten Klangfüße sind mit Nachdruck hervorgehoben (S. 65—66); es hätten als Ergänzung aber auch die verdichteten erwähnt werden sollen. Die ersteren entstehen durch Vereinigung zweier Klangfußwerte (z. B. 𝅗𝅥 ♩ ♩ statt 𝅗𝅥 | ♩ ♩), die letzteren durch Teilung der Klangfußdauer (♩ ♫ statt ♩ | ♫). Der Behauptung, daß

eine derartige „Umsetzung des Klangfußwertes innerhalb eines Stückes sehr selten“ sei (S. 70), kann ich nicht zustimmen; in Beethovens Klaviersonaten kommen gedehnte Klangfüße gar oft vor, ebenfalls in Wagners „Lohengrin“, und wahrscheinlicherweise ziemlich allgemein in größeren Kompositionen, wo breite Kantilenen inmitten lebhafterer Rhythmen sich hervorheben. In polyphonen Stellen können sogar verschiedene Klangfußwerte gleichzeitig auftreten.

Besonders wichtig und beachtenswert ist die Vorführung der „alterierten“ Klangfüße (z. B. ♩ ♩.♪), sowie die Unterscheidung der „jonischen“ (Mazurka-)Klangfüße von den trochäischen (Walzer) (S. 61). In der landläufigen Praxis werden diese beiden einfach nur als „dreiteilige“ ($^3/_4$) Takte bezeichnet (sowie die doch noch anders zu rhythmisierende Polonaise). Er hebt hervor, daß der trochäische Klangfußwert aus 3 Kürzen besteht, der jonische dagegen aus 3 Längen. Als Beweisgrund führt er den Harmoniewechsel innerhalb des letzteren an. Es ist ihm aber merkwürdigerweise dabei entgangen, daß der Mazurkatakt tatsächlich aus 2 Klangfüßen besteht, die beide zweiteilig, aber von ungleicher Dauer sind ($^1/_4 + ^2/_4$ oder $^2/_4 + ^1/_4$, auch nach Belieben wechselnd). Durch ihre Vereinigung in Klangfußpaare wird das täuschende Notenbild von dreiteiligen Takten veranlaßt. Den Beweis findet man darin, daß die Mazurka-Phrasen gewöhnlich 2 Takte umfassen. Dabei sind sie vierhebig, genau wie die entsprechenden Bildungen in der geraden und dreiteiligen Taktart. Auch die Übertragung einer Melodie aus einer Taktart in die andere ergibt dasselbe Resultat ($^2/_4$ ♩ ♩ | ♩ ♫ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 vgl. $^3/_4$ ♫ : ♩ ♫ : ♫ : 𝅗𝅥). Die „jonische“ Taktart müßte demgemäß ihre eigene Benennung erhalten, etwa „Dreiwechseltakt“. Analog könnte die aus zwei Klangfüßen bestehende fünfteilige Taktart „Fünfwechseltakt“ heißen (♫ : ♩ ♪). Die Beispiele des Verfassers für den fünfteiligen Takt (S. 78—80) gehören aber nicht alle zu dieser Kategorie. Das erste derselben (Wagner: Tristan) enthält drei Klangfüße ($^1/_4 + ^2/_4 + ^2/_4$) und gehört zu den „Freiwechseltakt“-Arten, von denen der Verf. ein weiteres interessantes Beispiel unter der Rubrik des „siebenteiligen Taktes“ bringt (S. 81, Liszt: Dante).

Die scharfe Umgrenzung des Begriffs der Phrase hält der Verf. für ebenso unumgänglich notwendig, wie die Feststellung der Klangfüße (S. 87). Mit Recht. In folgerichtiger Weise nimmt er bei der praktischen Ausführung von Analysen vollständig Abstand von der Anzahl der Takte, deren willkürliche Notierung nur geeignet ist, verwirrend zu wirken, und bezeichnet den metrischen Bau der Musikwerke, in Westphals Weise, durch Zahlen, die geeignet sind, die Phrasen und die Anzahl der in denselben enthaltenen Klangfüße graphisch anzugeben. In anschaulicher Art hat er diese Bezeichnungsmethode weiter entwickelt, um verschiedene Unregelmäßigkeiten im Phrasenbau (Verkürzungen und Erweiterungen) zugleich klar hervorzuheben (S. 231—233). Unter das Notenbild bringt er die Ordnungszahlen der Klangfüße an (S. 234—239), die den Riemannschen Zahlen sicherlich vorzuziehen sind und die auch im praktischen Unterricht für das laute Zählen sich besser eignen, als das übliche nach den sogenannten „Taktteilen“ (vgl. obiges Beispiel von Beethoven).

Den Umfang der Phrasen will der Verf. nicht mit Bögen bezeichnen, weil dieselben für die musikalische Artikulation nötig sind. Die Scheidung der Begriffe: Phrasierung und Artikulation führt er mit Schärfe durch und hat sie somit klar und endgültig festgestellt (Phrasierung: Interpunktion, Verhältnis der Phrasen zur Periode; Artikulation: Motivgliederung innerhalb der Phrase, S. 155—157). Die von ihm vorgeschlagenen vertikalen Strichlein (über 1 oder 2 Linien) im Liniensystem, zur Bezeichnung der Phrasen- und Motivgrenzen, sind sicherlich zweckentsprechend, doch mangelt ihnen (sowie Riemanns „Lesezeichen“) die Anschaulichkeit und Übersichtlichkeit der Bögen. Es fragt sich, ob nicht dennoch die Phrasierungsbögen schon durch ihre Weite und außerdem etwa durch fetteren Druck sich von den Artikulationsbögen genügend unterscheiden ließen. Es wäre das ein großer Gewinn für die Deutlichkeit des Notenbildes.

Über die Anzahl der Klangfüße in der Phrase geht die Ansicht des Verfassers über diejenige des Aristoxenos hinaus, der die 6-Zahl als die höchste zulässige feststellte. Doch gibt er selbst zu, daß die 9- und 12-hebigen Phrasen in der Praxis nicht vorkommen (S. 43). Ebenfalls räumt er ein, daß die 8-hebige stets durch Zäsur geteilt erscheint (S. 48); dadurch aber ist sie doch als Doppelphrase gekennzeichnet, deren Glieder nur durch Verkettung (vgl. S. 149) vereint

sind. — Die Ausführungen über voll- und auftaktige Phrasen sind überzeugend dargelegt. Ebenso über diejenigen mit Pausenanfang und mit überhängendem Schluß; nur wäre man dankbar für kürzere Benennungen derselben. Die Behauptung von dem seltenen Vorkommen der letztgenannten Art bedarf der Berichtigung; ich verweise wiederum auf Beethovens Sonaten. Die „überhängende" Phrasenbildung, in längerer und folgerichtiger Ausführung, ist ein schlagendes Kunstmittel zur Erlangung dramatischer Spannung.

Der Bau der Periode wäre gewiß reicher und vielseitiger behandelt worden, hätte der Verf. auf das schon genannte Buch Schmidts, besonders dessen I. Teil: „Eurhythmie", Bezug genommen. Doch stellt er, Hauptmann zitierend, das richtige Prinzip auf, daß die unregelmäßige Gruppierung verschiedenhebiger Phrasen durch regelmäßige Wiederholung ein symmetrisches Ganzes höherer Ordnung bildet. Es fehlt nur die breitere Ausführung dieses eurhythmischen Prinzips in den drei Hauptkategorien des Periodenbaues, nämlich mit 1. gepaarter (palinodischer) Gliederung (lyrisch), 2. umarmender (mesodischer) Gliederung (dramatisch) und 3. gangartiger (stichischer) Gliederung (episch wirkend). Beispiele bietet wiederum Beethoven in erster Linie. Der Verf. begnügt sich mit den allereinfachsten der beiden erstgenannten Arten.

Hochzuschätzen ist dagegen die Darlegung der Motivlehre (S. 161—195), deren Inhalt den Verf. vor dem Vorwurf der Einseitigkeit schützt, als hätte er nur Sinn für die „toten" Formen der metrischen Gerippe. Im Gegenteil liefert er hierin den Beweis, daß die Anerkennung der metrischen Grundgesetze keineswegs das Verständnis für die lebendigen Bildungen der musikalischen Motive beeinträchtigt. Die Einteilung in Fußmotive und Taktmotive, sowie in komplette, inkomplette und überkomplette, auch aufgelöste und Figurationsmotive, zeigt, wie die Bezugnahme der Motivbildung auf die typischen Klangfußformen befruchtend für Behandlung derselben wirkt. Wichtig ist die Bemerkung, daß die Motive nicht bloß neben- und nacheinander, sondern auch ineinander auftreten, und daß in den Durchführungsteilen der Sonaten- und Symphoniesätze die Schlüssel zur rechten Deutung der Motivgrenzen gegeben sind, indem dieselben sowohl die breiteren, als die knapperen Motivbildungen in der Form verwerten, in welcher die Meister sie gedacht haben (S. 188).

Es wäre angenehm, hier zu schließen. Doch muß im Interesse der Sache noch ein Irrtum nachgewiesen werden, der allerdings nicht zu den „geringfügigen" zu rechnen ist, der aber sich mit Leichtigkeit ohne Beeinträchtigung des Ganzen ausmerzen läßt. Ich meine die Heranziehung auftaktiger, ja sogar synkopischer Bildungen unter die Kategorien der Klangfüße (S. 19). Dieselben sollten doch den freien, lebendigen Motivbildungen zugezählt werden, die den „Wortfüßen", nicht aber den Versfüßen der Poesie entsprechen. Zwar unterscheidet die Poetik trochäische und jambische Versfüße, sowie daktylische und anapästische. Doch in der Musik entsteht nur Wirrwarr dadurch. Sicherlich sollte der Klangfuß stets und unwandelbar nur dem Zeitraum von jeder Hebung zur folgenden entsprechen. So vertritt er ungemischt das Prinzip der metrischen Skansion. Die Identifizierung von „Jamben", wie und , von „Anapästen", wie und , oder gar die Aufstellung von „Daktylen", wie , ist doch ganz ungeeignet. Es wäre besser, die Benennung „Jamben" und „Anapästen" ganz fallen zu lassen und die tatsächlichen Klangfußformen und als „Gegendaktyl" und „Gegentrochäus" (fr. antidactyle, antitrochée) zu bezeichnen. Die synkopischen Bildungen wiederum sind Abarten der entsprechenden ungebundenen. Die gebundenen Töne schmelzen selten vollständig zu einem Tone zusammen; das Gehör verlangt gewöhnlich ein crescendo vom Auftakt zur unterdrückten Hebung hin (), wodurch der Eindruck sich dem von zwei unterschiedenen Tönen nähert. Auf dem Klavier freilich ist das nicht möglich (obgleich von Schumann gegebenen Falles vorgeschrieben!); doch können die begleitenden Figuren ergänzend eintreten und ein crescendo der Melodie vortäuschen (desgleichen hilft oft die Pedalbehandlung zu dem Zweck).

Über einzelne Punkte ließe sich es wohl ins unendliche diskutieren (auch ohne zu disputieren); so sehr inhaltsreich, anregend und lehrreich ist das besprochene Werk Prof. Wiehmayers. Was die Kritik daran zu bemerken

hat, betrifft nur Einzelheiten, deren Berichtigung das System im ganzen unangetastet läßt. Somit sei das Buch aufs wärmste und eindringlichste empfohlen. Alle Theoretiker, Musiklehrer und Musikstudierende, sowie schaffende und ausführende Tonkünstler werden es bereichert und künstlerisch gefördert aus der Hand legen.

Helsinki (Helsingfors). Ilmari Krohn.

Neuausgaben alter Musikwerke

Altdeutsche Geistliche und Weltliche Volkslieder, harmonisiert und für eine Singstimme mit Klavierbegleitung bearbeitet von Robert Lach. Heft 1. Geistliche Lieder (16 Nummern). Heft 2. Weltliche Lieder (12 Nummern). 22 und 15 S. Leipzig, Josef Weinberger. Je 2.50 *M*.

Alte Meister der Gitarre. Eine Auswahl aus den Meisterwerken der alten Gitarrenmusik für Gitarre allein, zum Teil mit einer zweiten Gitarre und Violine, gesammelt, herausgegeben und mit einer Lebensbeschreibung und genauen Anweisungen versehen von Erwin Schwarz-Reiflingen. Bd. 2. Giuliani. 31 S. quer 4°. Berlin, Adolf Köster. 2 *M*.

Johann Christoph Friedrich Bach: „Die Kindheit Jesu" (1773), „Die Auferweckung des Lazarus" (1773). Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge, Bd. LVI. Herausgegeben von Georg Schünemann. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1917.

Die beiden Oratorien sind das erste Ergebnis der künstlerischen Zusammenarbeit Friedrich Bachs und Herders, der 1771 als Superintendent an den gräflichen Hof nach Bückeburg berufen worden war. Musikgeschichtlich gehören sie der großen Gruppe deutscher Idyllenoratorien an, die vornehmlich seit Ramlers „Hirten bei der Krippe" in ausgesprochenem Gegensatz zum Oratorientyp Händels und der Italiener in der kleinen einsätzigen Kantatenform und mit der Absicht geschrieben wurden, das Gemüt durch den Ausdruck des Zärtlichen, Rührenden, Gefühlvollen weich zu stimmen. Das ist beiden, dem Dichter wie dem Musiker, wohlgelungen. Reflexion und Berichtendes ist aus den Dichtungen verbannt. Alles wird in der glutvoll apostrophierenden, das Seelische fast nur mit Superlativen kennzeichnenden Sprache vorgetragen, die Klopstock und sein Kreis für dergleichen erhobene Stimmungspoesien ausgebildet hatten. Von dramatischer Handlung und „Handelnden" kann kaum gesprochen werden, sondern nur von Situationsschilderung und singenden Personen. Denn was diese schwach charakterisierten Gestalten von sich geben, ist nichts als überquellender Empfindungsausdruck, freilich innerhalb einer Skala, die unter Umständen schon auf kürzesten Strecken vom zart Wehmütigen bis zum Schaurigen und Erhabenen führen kann. Herder hatte dabei, wie der Herausgeber G. Schünemann bereits in seiner Monographie über J. Chr. Fr. Bach im Bachjahrbuch 1914 auseinander gesetzt hat, die Absicht, mit dieser mehr andeutenden, umschreibenden Dichtart dem Musiker Gelegenheit zu größter, ungebundenster Entfaltung der stimmungweckenden Kraft seiner Kunst zu geben: „Die Worte sollen nur den rührenden Körper der Musik beleben, und diese soll sprechen, handeln, rühren, fortsprechen, nur dem Geiste und dem Umriß des Dichters folgen." Andererseits versäumt er nicht, wenigstens im Weihnachtsoratorium, dem Ganzen etwas Volkstümliches dadurch zu geben, daß er seine Diktion der biblischen annähert und Choräle eintreten läßt.

Nach Berichten und Briefstellen Herders ist kein Zweifel, daß die Musik Bachs nicht nur dessen theoretischen Voraussetzungen entsprach, sondern auch im Erfassen der künstlerischen Absicht und im Ausdruck überall das Richtige getroffen hat. Wir dürfen sogar annehmen, daß beide Kompositionen zu ihrer Zeit für die Umgebung, in der sie entstanden und für die sie geschrieben waren, als vollkommen und unübertrefflich galten, daher als Musterbeispiele für die empfindsame Kantatenkomposition gehalten werden können. Das Weihnachtsoratorium nannte Herder ein „Werk der Liebe und Andacht". Als es am 11. Februar 1773 zum ersten Male zur Aufführung gekommen war, schrieb die Gräfin Maria Eleonora an ihn: „Heute abend schon habe die himmlische Musik von Bach zu der Kindheit Jesu gehört" (Schünemann a. a. O.). In das zweite klangen ganz persönliche Erlebnisse ihrer Verfasser mit hinein. Denn wie die Dichtung unter dem Eindruck des

Todes des Grafen Johann Benjamin von Bückeburg (1772) und gleichsam als Trostgesang für die zurückbleibende Gräfin, seine Zwillingsschwester, entstand, so mag auch Bach bei der Komposition von der Trauerstimmung des Hofes tief ergriffen gewesen sein. Beide benutzten die Gelegenheit, um — jeder mit den Mitteln seiner Kunst — eindrucksvolle Gedanken über Tod und Auferstehung niederzulegen.

Ein gut Teil dessen freilich, was der Musiker an Wirkungen erreichte, ist den phantasiereich entworfenen Dichtungen zuzuschreiben. Außerdem hatte Herder selbst durch manche Nebenbemerkung vorgearbeitet und den Charakter der zukünftigen Musik beeinflußt. In beiden Fällen ist von dem selten versagenden Mittel der Wiederholung gewisser inhaltlich wichtiger Stücke Gebrauch gemacht, was dem Musiker Gelegenheit zu manchem feinen Zuge gab. Voller Reiz ist z. B. die liebliche Einleitung des Weihnachtsspiels mit der dreimal wiederholten, jedesmal anders schattierten „himmlischen Musik“, originell ferner ebenda die Einführung Simeons mit der Melodie zu „In Fried und Freud ich fahr dahin“. Auch sonst, bei den abbrechenden Schlußsätzen der Hirtenrezitative der ersten Szene etwa, hat Bach die poetische Absicht erfaßt und geschickt wiedergegeben, wie überhaupt die Beweglichkeit, mit der er den oft auf bloßes Gestammel reduzierten Gefühlsausbrüchen Herders folgt, höchste Bewunderung verdient. Ebenso muß seine Deklamation musterhaft genannt werden.

Nicht auf gleicher Höhe bewegt sich die rein musikalische Erfindung, besonders in den geschlossenen Formen. Bach steht hier mit beiden Füßen im Kreise jener deutschen Komponisten, die eine Abkehr von der großen, pathetischen Arie der Italiener anstrebten. Nicht indem sie deren Länge und das da Capo verwarfen, sondern indem sie eine Melodik ausbildeten, die bei erheblich kleinerem Wurfe als bei den Italienern ihr Wesentlichstes aus dem inzwischen bedeutungsvoll gewordenen deutschen Liede holte und daher eine spezifisch deutsche Note trägt. Westenholz in Schwerin, Türk in Halle, Ernst Wilh. Wolf in Weimar, Homilius in Dresden, Rolle in Magdeburg sind neben Bach die wichtigsten Namen. Große, weitgespannte Melodiebögen sind selten oder fehlen ganz; auf Kehlfertigkeit, Koloratur, Passagen wird gar kein Wert gelegt; alles spitzt sich auf ein Höchstmaß von Empfindsamkeit innerhalb der kürzesten Phrase zu. Viel Anmutiges, Freundliches ist hierin geleistet worden, vor allem im Gebiete der Kantatenkomposition. Aber wie diese selbst sich im Durchschnitt an das Fühlen des deutschen Kleinbürgers wandte und oft mit bescheidenen Aufführungsmitteln rechnen mußte, so trägt auch die ganze Musik in Stil und Ausdruck etwas Beengtes, Umgrenztes. Diese Empfindung hat man auch bei Friedrich Bach. Daß die Anforderungen an Sänger und Spieler ein Mittelmaß nicht übersteigen und die Formen durchschnittlich klein, im Vergleich zu denen Sebastians und seiner Zeit sogar sehr klein sind, ist gewiß nicht vom Übel. Wenn aber inmitten einer durchaus idyllisch charakterisierten Umgebung, wie der des Pastorales, Maria „frohwehmütig über der Krippe“ eine einschließlich des da Capo 362 Takte zählende Arie anstimmt, so erscheint das um so bedenklicher, als Bach mit seiner liedhaften, kleingliedrigen Thematik nichts getan hat, um die Wahl dieser immerhin imposanten Form zu rechtfertigen. In der „Auferweckung“ tritt ein ähnlicher Fall ein: so erfreulich sich das Duett Marias und des auferstandenen Lazarus von übertriebenem Pathos freihält, so ermüdend wirkt es trotz allen Wohllauts infolge der Diskrepanz von Form und Inhalt; der melodische Stoff ist nicht bedeutend genug, um ein Stück von 446 Takten auszufüllen. Friedrichs Bruder Philipp Emanuel liebte Pathos und Übertreibung, aber er besaß ein feines Gefühl für die einheitliche, stilvolle Abrundung seiner zyklischen Werke.

Sicherlich hätte Philipp Emanuel, nach seiner „Auferstehung“ zu urteilen, Herders Texte noch um einige Grade kühner, freier, genialer angefaßt. Friedrichs Natur war keine vulkanische; sie stimmte viel weniger als die seines Bruders zu einem Zeitalter, das sich auf literarischem Gebiete mit „Sturm und Drang“ ankündigte. Nur in der scharfen Herausarbeitung des überschwenglichen Affektausdrucks und in der Neigung, Gegensätze hart aneinanderzurücken, wird man beide Oratorien in eine Zeit stellen, die den „Werther“ hervorbrachte. Da freilich zeigt sich Bach als ein feiner Seelenmaler, als guter Kenner des menschlichen Herzens. Er weiß, wie stark Dur auf Moll wirkt, wie man Schluchzen und Seufzen, Sinnen und Überraschung wiedergibt, welche Kraft in schmachtenden Terzenvorhalten liegt. Aber auch, daß man dem Zeitgeschmack nur ins Gesicht schlägt, wenn man Fugen und Kontrapunkte als Regel statt als Ausnahme anwenden wollte. Ziel ist: edle Simplizität, ungeschminkte Natürlichkeit

im Sinne Rousseaus. Wie tief mögen sich die ersten Auftritte aus der „Auferweckung“ (dem musikalisch reicheren der beiden Oratorien) den Gemütern einer Zeit eingeprägt haben, die noch der rein pathologischen Wirkung der Musik in hohem Maße unterlegen war und sich — Werthers Bekenntnis vom 16. Julius über Lottes Klavierspiel ist dafür Zeuge — schon von einer schlichten Melodie in seltsame nervöse Zustände versetzen lassen konnte. Die Gegenwart steht solchen Szenen kühler gegenüber, weil sie auf Schritt und Tritt durch den melodischen Floskelreichtum am Einfühlen behindert wird. Zudem bewegt sich Bachs Harmonik in sehr engen Grenzen. Wo dagegen beide Mängel minder hervortreten wie in den Akkompagnatoszenen oder in dem mild verklärten, auch der Idee nach wunderschön erfaßten Schlußarioso „Meine Seele sterbe“ des zweiten Oratoriums, da vermögen auch noch heute Saiten der Empfindung lebhaft mitzuschwingen.

Durchweg fesselnd ist die motivische Durcharbeitung der Sätze. An einigen Stellen, sowohl in melodischen Wendungen wie in der Art, wie erste und zweite Violine sich gewisse Seufzermotive abnehmen (z. B. im Ritornell des Duetts auf S. 76), klingen deutlich Stamitzsche Vorbilder an, ja der Anfang des Terzetts S. 54 könnte unmittelbar einem Trioadagio des Mannheimer Meisters entlehnt sein.

Sehr viel Frisches neben Konventionellem steht in den Chören. Ihr Eintritt wirkt belebend nicht nur dadurch, daß Bach für ihre Begleitung auch Bläser (Oboen und Hörner) verwendet, sondern weil er hier, durch die Texte begünstigt, die meist erregte Allgemeinstimmungen wiedergeben, mehrfach Gelegenheit fand, seinem Temperament freien Lauf zu lassen. Sie klingen ausgezeichnet, voran jener stürmische „Der Tod verschlungen in Sieg!“ und der bescheiden fugierende „Christus ist Auferstehung und Leben“ des zweiten, ebenso der Schlußchor des ersten Oratoriums, während im Schlußchor der „Auferweckung“ den Komponisten wieder der Teufel des Pseudoitalienertums ergreift und ihn über Gemeinplätze nicht hinauskommen läßt. Für den Simeonchoral des Pastorals hat Bach, wie Schünemann nachgewiesen hat, einen Tonsatz seines Vaters verwendet; da er die in der ersten Violine liegende Choralmelodie aber zugleich vom Singbaß (solo) vortragen läßt, so sind zwischen ihm und der zweiten Violine Quintenparallelen stehen geblieben. Ergänzend sei übrigens bemerkt, daß auch der Choralsatz „Wenn Trost und Rettung“ (Auferweckung, S. 53) von Sebastian stammt; er gehört der Kantate „Wahrlich, ich sage Euch“ (B.-G., Bd. 20$_1$, S. 134) an. Die beiden andern „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ und „Auferstehung Gottes, du wirst sein“ sind wohl Friedrich Bachsche Originale.

Mit der Drucklegung seiner Werke hat Friedrich Bach zeitlebens keinen rechten Erfolg gehabt: selten wollte sich die rechte Zahl Subskribenten einstellen. So sind auch diese beiden Oratorien neben einigen andern (Der Tod Jesu, Die Hirten bei der Krippe, Die Auferstehung und Himmelfahrt, Der Fremdling auf Golgatha; zum Teil verschollen) Manuskript geblieben und erscheinen nun im vorliegenden Bande zum ersten Mal an der Öffentlichkeit. Die Herausgabe hat Georg Schünemann, der beste Kenner Friedrich Bachs, auf Grund der in Berlin befindlichen Autographe besorgt. Hinzugefügt ist eine Aussetzung des Generalbasses, die als unverbindlich angesehen werden darf, namentlich in den Seccorezitativen, deren streng taktmäßige Begleitung in Widerspruch steht zu der in der Praxis geforderten ungebundenen Rezitation des Sängers an solchen Stellen. Das beigegebene thematischee Verzeichnis gewährt einen guten Einblick in das Schaffen Bachs; es umfaßt 1. dramatische Werke, 2. Oratorien, Kantaten, Chöre, 3. Solokantaten, Arien, Lieder, 4. Klaviermusik (Sonaten, Konzerte), Orgelmusik, 5. Kammermusik, 6. Symphonien. Manches daraus, vornehmlich aus den Gruppen Gesangsmusik und Symphonien, verdient eine ernste Berücksichtigung in den Programmen unserer historischen Musikabende. Die Möglichkeit dazu wird die bevorstehende Gesamtausgabe geben, mit der dem bescheidenen, tüchtigen Bückeburger Meister vom Ort seines ehemaligen Wirkens aus eine Ehre zu teil wird, wie sie seine drei berühmteren Brüder bisher noch entbehren.

Leipzig. A. Schering.

Konzerte aus alter Zeit für Violine mit Orchester. Zum ersten Male herausgegeben und nach den Manuskripten für Violine und Klavier bearbeitet, mit Vortragszeichen, Bogenstrichen und Fingersätzen, sowie mit Kadenzen versehen von Robert Reitz. Nr. 1. Karl Stamitz, Konzert Gdur. 4 *M.* — Nr. 2. Giuseppe Tartini, Konzert Adur. 3 *M.* — Nr. 3. Georg Pisendel, Konzert Ddur (Ausgabe für Violine u. zwei Klaviere). 5 *M.* Leipzig, Ernst Eulenburg.

Oud-Nederlandsche Klaviermuziek. Uit het Muziekboek van Anna Maria van Eijl (anno 1671). Bewerkt door Julius Röntgen. Uitgave XXXVII von de Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. 50 S. 4°. Amsterdam, G. Alsbach & Co. Leipzig 1918, Breitkopf & Härtel. 4 Fl.

Schütz, Heinrich. Zion spricht: der Herr hat mich verlassen, Kantate (Concerto) für zwölf Singstimmen in drei Chören, Orchester und Orgel aus den „Psalmen Davids samt etlichen Motetten u. Konzerten" (1619). Eingerichtet von Max Schneider. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. 6 *M*, Kl.-A. 2 *M*.

Mitteilungen

Ein Artikel zum fünfzigsten Todestag Karl Loewes aus der Feder von Dr. Karl **Anton** mußte aus Raumgründen bis zum nächsten Heft zurückgestellt werden.

In Münster i. W. ist Dr. Wilhelm Niessen, Verfasser der auch heute noch trefflichen Arbeit über „das Liederbuch des Studenten Cladius" (Dissertation, V. f. W.), bis 1917 an der dortigen Universität als Lektor für weltliche Musik und Gesangsunterricht tätig, im 52. Lebensjahr gestorben.

In Erlangen hat Universitäts-Musikdirektor Prof. Ernst Schmidt in der Neustädter (Universitäts-) Kirche am 8. März eine akademische Feier veranstaltet, in der neben dem Brucknerschen Tedeum vor allem Bachs „Weltgerichts-Kantate" (Wachet, betet, seid bereit) zur Aufführung gelangte.

D. Friedrich Spitta, bisher Professor an der Straßburger Universität, hat einen Ruf auf den Lehrstuhl für Neues Testament an der Universität Göttingen als Nachfolger des Geh. Konsistorialrats Prof. E. Kühl erhalten und angenommen.

Am 1. März ist Alfred Richter in Berlin durch einen Unfall ums Leben gekommen. Richter, geb. am 1. April 1846 zu Leipzig, und in seiner Vaterstadt auch die längste Zeit seines Lebens als Lehrer und Dirigent tätig, hat sich durch eine kleine Reihe brauchbarer theoretischer Werke — „Die Elementarkenntnisse der Musik" (1895), „Die Lehre von der thematischen Arbeit" (1896), „Das Klavierspiel" (1898), „Die Lehre von der Form in der Musik" (1904) bekannt gemacht; als ein Erbe fiel ihm die Besorgung der vielen Neuauflagen der Lehrbücher seines Vaters, Ernst Friedrich Richter zu.

April	Inhalt	1919

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Achtes Heft | 1. Jahrgang | Mai 1919

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Die Musikhandschriften des Kestnerschen Nachlasses im Stadtarchiv zu Hannover

Von

Th. W. Werner, München

Am Friedrichswall in Hannover steht, fast erdrückt von seiner massigen Nachbarschaft, das Kestnermuseum, eine Stiftung des hannoverschen Bürgers Hermann Kestner. In dem am 5. April 1884 abgeschlossenen Schenkungsvertrage überweist er neben einer größeren Geldsumme zum Bau des Hauses der „königlichen Residenzstadt Hannover zu Eigentum behuf Vermehrung der städtischen Bibliothek, bezw. des städtischen Archives" die von seinem Oheim, dem königlich hannoverschen Legationsrat August Kestner (, die von seinem Vater) und die von ihm selbst angelegten Sammlungen.

Dem eigentlichen Museum, in dem die in ihrem wesentlichen Teil von August, dem „römischen" Kestner zusammengetragenen Gemälde und Schätze an Vasen, Bronzen, Terrakotten, Gemmen und Münzen untergebracht sind, schließen sich unter demselben Dache an: die Stadtbibliothek[1]) und das Stadtarchiv[2]). In der Bibliothek fanden die gedruckten, im Archiv die geschriebenen[3]) Werke praktischer Musik aus dem Kestnerschen Nachlaß Aufnahme. Da die meisten Stücke der handschriftlichen Musikalien oft auch noch datierte Eigentumsvermerke tragen, läßt sich leicht zeigen, wie die Sammlung aus zwei Quellen, den italienischen Erwerbungen des älteren und denen des jüngeren Kestner, der in Italien und in Deutschland tätig war, zusammenfloß.

August Kestner[4]) war der vierte Sohn aus Johann Christian Kestners Ehe mit

[1]) Katalog der Stadtbibliothek zu Hannover im Auftrage der städtischen Verwaltung herausgegeben von Dr. O. Jürgens. Hannover 1901.

[2]) Das Stadtarchiv in Hannover. Von Dr. O. Jürgens. Hannover 1916.

[3]) Ein Katalog: „Die Musikhandschriften aus dem Kestnerschen Nachlaß im Stadtarchiv zu Hannover" von Th. W. Werner wird in den „Hannoverschen Geschichtsblättern" erscheinen.

[4]) Sein Leben verlief in den Grenzen der Jahre 1777 und 1853. — Otto Mejer: „Der römische Kestner", erschienen o. J. in der Deutschen Bücherei (Breslau, S. Schottlaender), abgedruckt in Paul Lindaus „Nord und Süd", 1882, Nr. 20, 22 u. 23. — Anna Wendland: „Beiträge zu August Kestners Lebensgeschichte". Hannoversche Geschichtsblätter 14 (1911) und 17 (1914). — „Briefwechsel zwischen August Kestner und seiner Schwester Charlotte", herausgegeben von Hermann Kestner-Köchlin. Straßburg 1904.

Charlotte, der zweiten Tochter des Deutschordens-Amtmanns Buff, mit „Werthers Lotte". Seine Anschauungen über künstlerische Dinge treten in den von ihm veröffentlichten Büchern teils nebenbei zu tage, teils sind sie aber auch geradezu Gegenstand der Abhandlungen. Mit der menschlichen ist die künstlerisch-philosophische Persönlichkeit in einem Maße verschmolzen, das der Erscheinung einen Schimmer von Klassizität gibt. Sein Gesicht ist, so wenig er es äußerlich zugibt, nach Weimar gewendet.

War er auch romantischen Neigungen nicht abhold — er beteiligte sich als Jüngling an den Spielereien des Minnehofs im Hause des Forstmeisters v. Beaulieu-Marconnay in Misburg bei Hannover, als Mann an dem Apollokult der römischen Hyperboräer — so führte ihn der ehrenfeste Rationalismus, in dem er erzogen war[1]), immer auf sicheren Boden zurück. Aber jeder nüchternen Plattheit feind vertraute er sich hier der Führung einer auf das Ideale gerichteten Gesinnung und einem rüstig tätigen Verstande an. Auf die Kräfte seiner Gesinnung und seines Verstandes verließ er sich bei der Ausübung des Amtes, zu dem er sich neben der Pflege seiner archäologischen Neigungen[2]) besonders berufen fühlte. „Es würde mir", schreibt er beim Wiedersehen mit Overbeck, „die größte Freude sein, immer in seiner Nähe zu leben, um die Worte zu suchen, zu dem, was seine Hände machen". Auch die Frage, ob es denn überhaupt nötig sei, die Taten des Künstlers mit Reden zu begleiten, hat er sich vorgelegt[3]). Die Kunst, sagt er, stehe im Zusammenhange des Weltgeschehens, könne als Einzelerscheinung nie ganz begriffen werden. Der das Werk hervorbringende Künstler sehe das Werden, das Werk, er sehe mit den Augen der Hand; der sich um die Erkenntnis der ästhetischen und historischen Bedingtheit der Kunst bemühende Philosoph sehe das Gewordene, die Erscheinung, er sehe mit den Augen der Seele. Er sei daher die Ergänzung, die der egozentrische Künstler brauche, und aus diesem Grunde notwendig. — Man mag sich zu der Beweisführung stellen wie man will: Kestners Anlage zum „Kunstfreund" zeigt sich nicht nur im Ergebnis der Untersuchung, sondern in der ganzen Behandlung, ja Aufwerfung des Problems. Die Höhe des ethischen Niveaus berechtigte ihn, der keine Größe, und mochte sie Goethe[4]) heißen, ununtersucht als solche hinnahm, gegen einen „von ihm aufs Höchste verehrten Mann", gegen Overbeck, aufzutreten[5]).

Auch als Musikfreund sann er gern und durfte anläßlich absprechender Beurteilungen des musikalischen Teiles seiner „Römischen Studien" an Hermann schrei-

[1]) Ein ruhiges, gleichmäßiges Betragen, Klarheit der Ansichten, Bestimmtheit im Handeln und Reden, heitere Tätigkeit und anhaltender Fleiß — das sind die Eigenschaften, die Goethe in Dichtung und Wahrheit, Teil 3, Buch 12, dem Vater und Erzieher Kestners nachrühmt.

[2]) Kestner war Mitbegründer des deutschen archäologischen Instituts in Rom. — Ad. Michaelis: Geschichte des deutschen archäologischen Instituts 1829—1879. Festschrift zum 21. April 1879. Berlin 1879.

[3]) „Abhandlung über die Frage: Wem gehört die Kunst?" von A. Kestner, Königl. Hannöverischen Legationsrath und Geschäftsträger in Rom, Ritter des Guelfen-Ordens. Berlin, gedruckt und verlegt bei G. Reimer. 1830. 8°. 107 S.

[4]) Am 30. August 1815 trat Kestner Goethe bei Willemers auf der Gerbermühle zum ersten Male gegenüber; die sehr interessanten Aufzeichnungen Kestners über diese Begegnung sind bei Mejer zu lesen. — Ein merkwürdiger Zufall hat gewollt, daß Goethes Sohn August in Kestners Armen entschlief.

[5]) Kestner nimmt in der Abhandlung: „Overbecks Werk und Wort. Ein Aufsatz von einem römischen Kunstfreunde in Bezug auf Overbecks Erklärung seines im Städelschen Kunst-Institut befindlichen Bildes: Triumph der Religion in den Künsten". Frankfurt am Main. Friedrich Wiemans. 1841. 8°. 16 S. das bekannte Gemälde in Schutz gegen die ihm allzu engherzig erscheinende Auslegung, die ihm der zum Katholizismus übergetretene Meister selbst mitgegeben hatte.

ben: „Daß fast alle mich über die Musik angreifen, stört mich gar nicht, denn es rührt von nichts anderem her, als daß ich ein hohes Ideal habe, und sie gar keines, und keiner von ihnen je darüber nachgedacht hat, was die Musik und was die Kunst sei".

Bei aller offen zugestandenen Wertschätzung einer gefälligen, ja glänzenden Außenseite der Dinge, die sich aus seiner diplomatischen Sendung und gesellschaftlichen Stellung als hannoverscher Geschäftsträger beim päpstlichen Stuhle erklärt, geht er den musikalischen Erscheinungen doch stets auf den Grund. Mit einer leichten Bewegung weiß er die unsachlichen Momente in Cramers Klavierspiel aufzudecken; in dem Musizieren des ihm persönlich höchst unangenehmen Paganini ist es die innere Freudlosigkeit, die ihm den Genuß beeinträchtigt; fatal ist ihm der Zusammenfluß von Musiktalenten, die „nichts haben, als ihre Stimme", bei der Gräfin Camporesi. Zur Darstellung, sagt er, ist Gesinnung nötig. Diese findet er in den Werken eines Haydn, eines Cimarosa und besonders in der Erscheinung der Catalani, deren Mängel in der Schulung durch die Größe und Reinheit ihrer Persönlichkeit wett gemacht würden, und die nur darunter zu leiden habe, daß zu ihrer Zeit kein Tonkünstler lebte, der ihrer Würdiges zu schreiben vermocht hätte[1]).

Sein Suchen nach Klarheit führt ihn vor die Frage, warum ihm keine Melodie zu Goethes Gedichten genüge; er beantwortet sie mit dem Hinweis auf ihren Reichtum an Ideen, deren jede eine „neue Melodie", einen neuen musikalischen Ausdruck erfordere. — Auch über empfangene musikalische Eindrücke legt er Rechenschaft ab, und er kommt beim Anhören älterer geistlicher Chorwerke in den Kirchen Roms, die bestimmend auf seine Musikanschauung gewirkt haben, zu dem Schluß, daß nur die Alten verstanden hätten, Religiöses zu komponieren — die leichtfertigste Musik aus der Zeit des Benedetto Marcello sei heiliger, als die heiligste seiner Tage[2]). In der ersten Zeit seines römischen Aufenthalts schreibt er nach einer im Lateran gehörten Aufführung von modernen Doppelchören in sein Tagebuch: „Kraft und Charakter der Melodie ist nicht mehr da; doch kennen die heutigen Komponisten den Styl noch von den Vorfahren; deswegen sind die Chöre besser als die Arien und zuweilen gut. In alten Zeiten gab man der Musik mehr Würde ... heutzutage, wo man das Glück der Erbauung nicht mehr kennt, giebt man der Musik Gefälligkeit, um sich ohne andern Zweck daran zu vergnügen[3]). Daher ist der Styl der Kirchenmusik wenig mehr von dem der Opernmusik verschieden".

Die Unerbittlichkeit des Idealisten und ein doch ein wenig nach rückwärts gewandter Blick zwangen Kestner neuen Erscheinungen gegenüber oft zu fester Stellungnahme. Durch eine lange Reihe von Jahren hindurch wird er nicht müde, einen Mann zu bekämpfen, dessen Genie namentlich für das Komische er anerkennt: Rossini. Schon 1817 macht er die Schwester Charlotte aufmerksam auf den Mangel nicht nur an Innigkeit, sondern auch — auf der entgegengesetzten Seite im Seelenleben — an Dispositionsvermögen; des Komponisten Streben nach Effekt und Überraschung

[1]) Kestner beanstandet ihren Vortrag der Variationen von Rhode über die Melodie »nel cor più non mi sento«, indem er sagt, daß sie ihr natürliches Instrument zu einer Violine erniedrige.

[2]) Mit Genugtuung erzählt Kestner, daß, als er mit einigen Freunden ältere weltliche Chormusik studierte, sein Diener einem Besuch den Eintritt verwehrt habe mit der Begründung, sein Herr „musiziere musica sacra".

[3]) Kestner lebte seit 1817 in Rom; seine Urteile beziehen sich auf italienische Musik. Über deutsche Kunstmusik hat er sich nicht ausgesprochen. Gelegentlich erwähnt er Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Mendelssohn. Beethoven und Schubert sind, wie es scheint, nicht in seinen Gesichtskreis getreten.

ist ihm „die subalterne Freude eines von dem Klassischen weit entfernten Geistes". Der gegen Rossinis Stabat mater gerichtete Aufsatz in der Augsburger Allgemeinen Zeitung findet seinen Widerhall in einem Briefe Charlottens vom 23. Februar 1843. Zusammenfassendes über das Problem, das ihn offenbar stark beschäftigt hat, sagt Kestner mit einem Kapitel der „Römischen Studien [1])". Wenn der Verfasser als den Zweck seines Buches „die Erhebung des Großen zu lehrreichem Genuß und die Verweisung des Profanen aus der edlen Menschlichkeit" hinstellt, so wählt er, nicht gewillt, vom Künstlerischen das Moralische zu trennen, einen Standpunkt, der ein wirkliches Verständnis der Daseinsbedingungen des Gegners und damit die Ausübung völliger Gerechtigkeit, soweit sie überhaupt im Bereich menschlicher Macht liegt, ausschließt; auch verläßt der Kritiker den ihm gegebenen Ort und tritt ein Führeramt an, das ihm bei nur analytischer Begabung nicht zukommt. Aber als Äußerungen der uns hier beschäftigenden Individualität sind Kestners Einwendungen gegen den Komponisten zu hören.

Daß Rossini die Mittel seines Stiles unter kunstreicher Instrumentation und klassisch sich gehabenden Einzelheiten verborgen auch in die religiöse Musik verpflanzt habe, fordere den schärfsten Widerspruch heraus. In ihr haben sich auch Paesiello, Cimarosa, Guglielmi und Haydn, durch lange Tätigkeit auf anderem Gebiete abgelenkt, nicht zurechtgefunden; aber Rossini begehe mit der luxurischen Ohrenverführung geradezu eine Sünde am Christentum, indem er den Schmuck der Mutter Gottes dazu mißbrauche, sich schön zu machen. Das Wesen des Rossinischen Stiles — hier nimmt er die Oper Wilhelm Tell, die Anlage zu heroischer Behandlung zeige, aus — erkennt Kestner in dem Aufgeputzten, Unsachlichen, kurz, in der Lügenhaftigkeit seiner Art. Der Komponist verpflanzt — das Bild wird breit ausgeführt — den Parnaß in den Salon; er versteht den Sinn der Natur nicht mehr, die, aus Gottes Hand kommend, Nahrung des wahren Künstlers sein muß. — Darstellung ist das Wesen jeder Kunst. Die Tonkunst, als in der Zeit wirkend, muß die herrschende Idee so oft zurückrufen, bis sie Eigentum des Hörers geworden ist. Imitation und Durchführung sind daher nicht eine Manier, sondern wesentliches Gesetz: Ökonomie (Mozart, Cimarosa, Händel, Marcello, Gluck, Haydn, Mercadante). Rossinis Einfälle sind oft gut, aber als „schwacher Denker" hat er nicht die Kraft, sie zu entwickeln, und so gehen seine Stücke bald in die »solita cagnara« über.

Nachdem Kestner des unheilvollen Einflusses gedacht hat, den Rossini für Italien gehabt habe, wo eine bedauerliche Verflachung und mit dem Ersatz der energischen Mandoline durch die kaum ein halbes Jahrhundert alte Cithara francese eine bedenkliche Verweichlichung eingetreten sei, preist er Deutschland und England glücklich, wo der wie ein Meteor gekommene und verschwundene Komponist keinen Schüler aufzuweisen habe.

Daß Kestner seine früh, unmittelbar nach der ersten Aufführung des „Barbier" in Rom 1816 sich bildenden Anschauungen mannhaft vertrat, mußte ihm die Gegnerschaft eines Teils der Fachleute und der Gesellschaft, in der er stand, zuziehen. Er erkannte die Gefahr einer Überflutung der Musikwelt mit italienischer Opernware, die ja nach der Erstaufführung der Oper in Wien (1822) auch für Deutschland ernst war. Nicht nur ein feines Gefühl für Trennung des kirchlichen Stils vom welt-

[1]) „Römische Studien" von A. Kestner, Ph. D. Königlich Hannoverschem Legationsrath, Vice-Praesidenten des Archäologischen Instituts in Rom, Mitglied gelehrter Gesellschaften in Rom, Neapel, Göttingen, London, Stockholm u. s. w. Mit einem Titelkupfer. Berlin. Verlag der Deckerschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei. 1850. 8⁰. 187 S. — Das Titelbild, nach einer Zeichnung des Verfassers, stellt den Kopf der schönen Vittoria von Albano dar, der ein längerer Aufsatz gilt.

lichen Musizieren, sondern mehr die Höhe seines ethischen Standpunktes zwang ihn, Verwahrung einzulegen gegen die Herabziehung der Kunst in profane menschliche Räume zu Gunsten des sinnlichen Ohres, welches doch für sich allein an die Kunst keinen Anspruch hat, sondern (nach seinem Wort) nur das Tor der Seele ist.

Als Komponist kleiner Strophenlieder steht August Kestner im Banne Reichardts.; sein Vorbild in irgend einer Weise zu erreichen, langte sein produktives Vermögen nicht hin. Die erhaltenen deutschen Lieder stammen wohl alle — ihre Gleichartigkeit spricht dafür — aus der Zeit des Minnedienstes in Misburg. Von Goethe komponiert er: An den Mond, Nachtgesang, Geistesgruß und den Erlkönig; von Hölty: Frühe Liebe und Das Traumbild; von unbekannten Dichtern: „Wenn vom Himmel auf die Flur", „Der Wald, der dunkle Wald" und das Abendlied „Leibe, süße Abendstille". Auf italienische Texte schrieb er einige Duette, darunter „Aure care" in zwei Bearbeitungen. Als Begleitinstrument dient neben dem Klavier die Gitarre. —

Bietet der ältere Kestner das Bild einer fest umrissenen Persönlichkeit, in der die in reichem Maße vorhandenen Eigenschaften des Gemüts, die auch seine Musikanschauung beeinflussen, unter der Herrschaft eines kritisch sichtenden Verstandes stehen, der wiederum seine Stellung zu künstlerischen Fragen entscheidend bestimmt, so sind die Linien, die das Bild des jüngeren Kestner[1]) umgrenzen, desto schwerer zu erkennen.

Hermann Kestner — „dear Kestnerino", wie er im Bunsenschen Hause in Rom genannt wurde — war der Sohn des Archivrats Georg Kestner, Augusts ältestem Bruder.

Selbständige ästhetische oder geschichtliche Schriften, die zur Erhellung seiner Kunstanschauungen dienen könnten, sind nicht vorhanden. Selbst das Werk, das von ihm nach seiner Kenntnis und seinem Besitz von Material gefordert werden mußte, die Lebensbeschreibung des Onkels, ist er der Welt schuldig geblieben. Kestner-Köchlin[2]) schildert ihn als eine vielseitig angelegte Natur, die sich zum Künstler berufen fühlte, aber durch Kränklichkeit und Familienverhältnisse verbittert, ihre Bestimmung verfehlte und einsam durchs Leben ging. Der Oheim, den Hermann nach einigen Universitätsjahren in Göttingen und Heidelberg wiederholt in Rom besuchte, hatte von dem Jüngling einst viel erwartet. Die Gleichheit der Interessen für Malerei und Musik, der Trieb zum Sammeln mochten dem älteren Kestner sympathisch sein und in ihm den Gedanken aufkommen lassen, Hermann zum Erben seiner Schätze einzusetzen. Daß Hermann dem Vermächtnis ein treuer Hüter war, muß ihm ebenso gedankt werden, wie die Hochherzigkeit, mit der er die Sammlungen der Nachwelt überlieferte. Die wertvollsten Stücke unter den Musikhandschriften sind von ihm hinzugetan — allerdings hatte er das Glück, daß er die Mehrzahl von Freunden zum Geschenk erhielt.

Noch zu Lebzeiten des Onkels, nämlich Weihnachten 1831, kam Hermann in den Besitz des größten Teiles der von August zusammengebrachten geschriebenen Musikalien, von denen dieser sich zu trennen beschloß, als er erkannte, daß die archäologischen Arbeiten neben den ihm durch seine Stellung auferlegten gesellschaftlichen Verpflichtungen seine ganze Kraft erheischten; auch mochte er — einige Briefstellen besagen es — ein wenig musikmüde geworden sein.

---

[1]) Nachrichten aus seinem Leben gibt Anna Wendland in einem Aufsatze „Die Handschriften des Kestnerschen Nachlasses in der Stadtbibliothek zu Hannover", Hannoversche Geschichtsblätter 11 (1908). S. 111. — Kestner wurde 1810 in Hannover geboren und starb dort im Jahre 1890.

[2]) S. 188.

In den fünfziger Jahren — er war gerade Erbe der römischen Sammlungen geworden — scheint Hermann mit dem Plan umgegangen zu sein, die Bestände einer aus Gelehrten und Künstlern zusammengesetzten Körperschaft zu unterstellen; in einem sonst Familienfeste und den Sommeraufenthalt auf Helgoland angehenden Bündel findet sich ein Oktavblatt, auf dem er seine in diesem Falle unerläßlichen Forderungen niederlegt. Für die Gemälde ist Lawes ausersehen, aber für die anderen Teile ist er in arger Verlegenheit und er schließt: „... und ein schwer zu findender Gelehrter für Culturgeschichte, Sagen-, Märchen- und Volksliederkunde mit wünschenswerther Kenntnis der betr. Sprachen des Orients und Occidents. Und das weite Feld der kirchlichen und weltlichen Musik; Volkslied der Weltliteratur und dergleichen!??!"

Dieser Stoßseufzer enthüllt Hermann Kestners musikalische Seele: aus dem „weiten Felde" der kirchlichen und weltlichen Musik kehrt er zurück zum Volksliede, von dem er ausgegangen war. Gleichwohl wäre seine Sammeltätigkeit auf musikalischem Gebiet zu eng umschrieben, wenn man sie nur auf die Literatur des Volksliedes beziehen wollte; aber soviel ist richtig, daß seine Neigung ihm vor allem galt. Bei der Behandlung der Texte kommt er, der sonst Sammler war, ohne Sichter zu sein, auch über eine bloße Anhäufung von Material hinaus: die Texte werden nach Stoffen geordnet und auf ihre (oft wohl nur zu vermutenden) Urbestandteile zurückgeführt. An dem musikalischen Teile der Aufgabe erlahmte die technisch nicht genügend durchgebildete Hand. Auch verwehrte ihm seine Geistesrichtung, wie sie sich nur zu deutlich in seinen Zeichnungen ausspricht, auf die Goethes Wort [1]) vom „alterthümlich-frommen, zugleich sogenannten patriotisch-natürlichen, aber immer doch steifen und mumienhaften Wesen" wie gemünzt erscheint, das Vordringen zur Wirklichkeit, das nun einmal das erste Erfordernis wissenschaftlicher Arbeit ist.

Als Herausgeber spanischer und portugiesischer Lieder mit Klavierbegleitung, ausländischer Volkslieder in mehrstimmigem Satz und mehrstimmiger Gesänge älterer Meister zeichnet er bescheiden mit H. K.

Einige Kompositionen — Lieder von Heine, Eichendorff, Hölty und Dichtern aus seinem eigenen Kreise — sind erhalten.

Nicht vergessen sei die fruchtbare Tätigkeit, die Hermann Kestner als Übersetzer entfaltete.

Das Interesse der beiden Sammler war einseitig der Gesangsmusik zugewandt, und so finden sich in dem Nachlaß geschriebener Musikalien reine Instrumentalwerke nur zufällig.

Die Schreiber der Handschriften gehören zu einem kleinen Teile dem 17., zu einem größeren dem 18. und zum größten Teile dem 19. Jahrhundert an; unter diesen war Hermann Kestner einer der emsigsten. — Der Wert der Handschriften bestimmt sich außer nach ihrem Inhalt, auch nach dem Abstande ihrer Vorlage von uns: ist eine solche überhaupt nicht in unserm Gesichtskreise, so wird dies unter sonst gleichen Umständen die Handschrift besonders auszeichnen. Es muß nun gesagt werden, daß ein großer Teil der Bestände deshalb geringwertig ist, weil die Quellen bekannt und zugänglich sind; die größte Beharrlichkeit hat der jüngere Kestner aufgewandt, um die ihm nur erreichbaren Stimmbücher der hauptsächlichsten italienischen und englischen Madrigalisten des 16. Jahrhunderts auszuschreiben: ganze Werke von Palestrina, Marenzio, A. Gabrieli, de Monte, Cazulana, Trombetti, Pratoneri,

[1]) Brief an August Kestner vom 5. April 1830 zur Empfehlung des Weimarer Malers Kaufmann.

Moscaglia, Corteccio, Wilbye, Weelkes, Dowland sind in partiturmäßigen Abschriften — nicht Spartierungen[1]) — vorhanden. Viel höher im Wert stehen seine durch ihren Umfang Achtung einflößenden Zusammentragungen von Belegen zur Lied- und besonders zur Volksliedliteratur Europas. Der ältere Kestner hatte auf seiner ersten italienischen Reise 1808/9 in Pisa, Florenz und besonders in Rom Proben von Opern aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entweder fertig gekauft oder, wie der wiederkehrende Vermerk „per uso del Sig. Kestner" dartut, für sich schreiben lassen. Diese Opernbruchstücke — Gesangsszenen für eine und mehrere Stimmen meist mit Orchester — sind in der vorliegenden Form zurzeit für die Musikforschung wertvoll, weil die Originalpartituren ihr meist nicht erreichbar sind. Da finden sich von Pietro Guglielmi, dem älteren, acht Stücke in Partitur: Arien, Duette, Ensemblesätze aus den Opern: Coriolan, Cleopatra, La sposa bisbetica[2]) u. a. Von Giacomo Tritto sind drei, von Sebastiano Nasolini vier, von Ferdinando Paer und Valentino Fioravanti je fünf, von Giuseppe Farinelli sechs, von Giuseppe Weigl und Giuseppe Nicolini je zwei solcher Stücke vorhanden. Giovanni Paesiello, Domenico Cimarosa und Simon Mayr nehmen mit 19, 36 und 12 Stücken einen breiten Raum ein. Mit einer Probe sind vertreten: Cesare Jannoni, Ferdinando Orlandi, Giuseppe Mosca, Vincenzo Miglioruzzi, Franzesco Gnecco, Vinzent Martin, Grazioli, Curzio und Federici. — Ältere und jüngere Partituren von kirchlichen Werken: Messen, Motetten, Magnifikatkompositionen, Psalmen, Antiphonen, Hymen, Sequenzen, Lamentationen, Misereres, Lauden ergänzen die Sammlung nach der liturgischen Seite hin. Uns begegnen die Namen: Morales, Palestrina, Nanini, Marenzio, Giovanelli, Anerio, Allegri, Benevoli, G. E. Bernabei, G. A. Bernabei, Bai, Pitoni, Aless. Scarlatti, Clari, Durante, Marcello, Casciolini, Pergolesi, Jomelli, Biordi, Valtorta, Speranza, Paesiello, Zingarelli, Gonzales und Gordigiani; auch Stücke ungenannter Meister — — darunter eine kanonische Messe aus der Zeit des jüngeren Bernabei — sind vorhanden.

Die Zimelien der Sammlung sind einige Handschriften des 17. und 18. Jahrhunderts, die der Musikforschung bisher unbekannt gebliebenen Stoff in höherem Maße zuführen; ihre Beschreibung beschließe den flüchtigen Überblick über die Musikhandschriften des Kestnerschen Nachlasses im Stadtarchiv zu Hannover.

Nr. 72. Ein Band in qu. 4° (Blattgröße 21×27) von 113 S. Auf dem goldgepreßten Rücken steht: „CANT DEL SCAR". Reiche Ausstattung: Goldpressung auf dem oberen und unteren Rande der Deckel, die im Innern mit rotgoldgemusterten Papier ausgeschlagen sind.

Inhalt: drei Kantaten für eine Sopran-, eine für eine Altstimme, alle mit Begleitung von Streichinstrumenten und mit beziffertem Baß von Alessandro Scarlatti.

Auf dem Vorsatzblatte hat Hermann Kestner ein Inhaltsverzeichnis eingetragen und den Vermerk: „Hermann Kestner, Rom 1833 (Geschenk von Jos. Gans)"; unten rechts steht mit Bleistift: „Originalhandschr.". Die römische Ziffer I weist auf einen zweiten Band hin.

Der Name des Komponisten findet sich am Kopf der einzelnen Kantaten.

1. S. 1. Cantata A Canto solo con VV Del Sig^r Cau^e Aless^o Scarlatti.
   „Ombre tacite, e sole" in vier Teilen.
2. S. 33. Cantata Pastorale à Canto solo con VV Del S. Cau^e Aless^o Scarlatti.
   „Non sò qual più m'ingombra" in vier Teilen.
3. S. 61. Cantata à Canto Solo con VV Del S. Cau^e Aless^o Scarlatti.
   „Vedi Eurilla quel fior" in fünf Teilen (einer Orchestereinleitung).

[1]) Kestner behält die alten Notenformen bei; da er auch auf den Behelf des Taktstrichs verzichtet, dürfte die Arbeit langer Jahre für ihn ohne jeden Wert geblieben sein.

[2]) Diese ist Eitner nicht bekannt.

4. S. 89. Cantata à Alto Solo Con VV Del Sig[r] Cav[re] Alesandro scarlatti.
„Ferma omai, fugace e bella“ in drei Teilen.

Nr. 73. Der von Hermann Kestner mit II bezeichnete Band ist ein in gemusterten Atlas gebundenes Dedikationsexemplar. Eines der vor dem Notentext befindlichen Blätter (4[r]) trägt in federgezeichneter barocker Umrahmung, aus der sich ein roter Kardinalshut über dem aus einer Säule mit einer Krone bestehenden Wappen der Colonna heraushebt, die Worte:

„CANTATE | Del Sig[r] Alessandro | Scarlatti“.

Bl. 1[r] trägt ein Bibliothekzeichen 156, 2[r] außer dem Inhaltsverzeichnis von der Hand Hermann Kestners den Vermerk: „Hermann Kestner. Rom 1833. (Geschenk von Jos. Gans)“ Bl. 3 ist leer. Von fol. 5[r] an beginnt mit dem Notentext eine Bleistiftpaginierung bis 105; auf der Rückseite von 105 nur Notenlinien, dann zwei leere Bl.; im Ganzen 59 Bl. Das Format (Blattgröße 20×26 1/2 cm) ist ein wenig kleiner, als das der Hs. Nr. 72.

Inhalt: sechs Kantaten von Alessandro Scarlatti für eine Sopramstimme und basso continuo.

Der Schreiber dürfte — darauf weisen die den einzelnen Stücken mitgegebenen Daten hin — in der Nähe des Meisters zu suchen sein; er ist nicht derselbe, der die andere Sammlung geschrieben hat.

1. S. 1. 11. Agosto 1706. Cazzia del Sig[r] Aless° Scarlatti.
„Farfalla che s'aggira“ in sieben Teilen.
2. S. 31. 2. 7[bre] 1706. Del Sig. Aless° scarlatti.
„Presso un limpido fonte“ in sechs Teilen.
3. S. 49. 13. 7[bre] 1706. Del Sig. Aless° scarlatti.
„Notte placida, e lieta“ in sechs Teilen.
4. S. 67. 18. settembre 1706. Del Sig. Alessandro Scarlatti.
„Barbara ingrata Fille“ in vier Teilen.
5. S. 79. 20. 7[bre] 1706. Del Sig. Aless° scarlatti.
„Io vengo ò Filli“ in sechs Teilen.
6. S. 95. 22. 7[bre] 1706. Del Sig. Aless° scarlatti.
„Filli adorata, e cara“ in vier Teilen.

Scarlattis Biograph Dent[1]), der über 600 Kammerkantaten des Komponisten aufzählt, kennt nicht:

aus der Hs. Nr. 72 die Stücke „Ombre tacite“ (Nr. 1), „Non sò quel più“ (Nr. 2) und „Vedi Eurilla (Nr. 3);

aus der Hs. Nr. 73 das Stück „Io vengo ò Filli“ (Nr. 5).

Die Bemerkung „Originalhandschrift“ zu Nr. 72 ist irrtümlich: beide Handschriften sind von guten Kopisten aus der Zeit des Meisters geschrieben. —

Josef Gans gehörte mit Bunsens, Cornelius, Platner und Neukomm zu dem Kreise, dem August Kestner die von der Mutter ererbten Briefe Goethes[2]) vorlas; August schildert ihn als „redlichsten Charakter, von edler Gesinnung, lebendig; geistreich, zwar im untergeordnetem Sinne, aber erfahren in literarischen Dingen, soweit sie ihm erreichbar sind“.

---

[1]) E. J. Dent: Alessandro Scarlatti: his life and works. London 1905. — Seine Angaben sind zu ergänzen durch einen thematischen Katalog der Scarlattischen Kantaten in der Wiener Hofbibliothek (17530 Bl. 10[b]); doch sind nach Mitteilung des Herrn Dr. R. Haas die neuen Stücke nicht in ihm enthalten. —

[2]) „Goethe und Werther, Briefe Goethes, meistens aus seiner Jugendzeit, mit erläuternden Documenten.“ Herausgegeben von A. Kestner, königlich Hannoverschem Legationsrath, Minister-Resident bei dem Päpstl. Stuhle in Rom. Stuttgart und Tübingen. 1854 (nach dem Tode Kestners herausgekommen). 8°. 305 S. —

Nr. 76. Handschrift in qu. 8° (24 × 9½ cm, jede Seite enthält vier Liniensysteme) von 111 Bl., von denen das erste Blatt das Inhaltsverzeichnis, das von Hermann Kestner geschrieben ist, trägt, und die beiden letzten leer sind. Im inneren Vorderdeckel des schwarz-ledernen mit goldener Rückenpressung und Zierleiste versehenen Einbandes steht: „H. Kestner, Geschenk meines alten Freundes Abbate Dr. M. Masseangeli in Gello di Camajore, Provincia di Lucca 1873". Goldschnitt, Reste von vier Schließen.

Inhalt: Zehn Kantaten italienischer Meister des 17. Jahrhunderts für Sopran mit spärlich beziffertem Baß. Mit Ausnahme der drei ersten Stücke, die einen ausgezierten Initialbuchstaben tragen, sind die Anfänge aller mit tintegezeichneten Bildern allegorischen Inhalts geschmückt. Die Tinte ist an Stellen, wo sie stark aufgetragen war, durchgeschlagen und hat teilweise auch das Papier durchfressen.

1. [Cantata] Del S. Ercole Bernabei. S. 1.
„Gia la vermiglia Aurora di bianche perle."
2. [Cantata] Del S. Agostino Stefani. S. 25.
„Occhi miei lo miraste."
3. [Cantata] Del S. Giuseppe Ant.° Bernabei. S. 61.
„Non mi guardate che mi ferite."
4. [Cantata] Del Sig. Aless.° Stradella. S. 85.
„Dell' ardore ch'il core distempra."
5. [Cantata] Del S. Aless. Stradella. S. 101.
„Dove fugisti ed in che loco."
6. [Cantata] Del S. Aless.° Stradella. S. 116.
„Dà mille pene è mille stanco afflitto."
7. [Cantata] Del S. Anton Franc° Tenaglia. S. 156.
„Non sò, non sò, s'io mio fido."
8. [Cantata] Del S. Alless° Melanie. S. 172.
„Stelle se omai u'offesi."
9. [Cantata] Del S. Ant° Masin. S. 188.
„Speranza bugiarda di farmi più sperar."
10. [Cantata] Del S. Carlo Ambrosio Lonati. S. 200.
„S'io la duro la duro cosi."

Die unter Nr. 6 aufgeführte Kantate Stradellas „Dà mille pene" ist Heß („Die Opern A. Stradellas" [1906] Beiheft der IMG II, 3) unbekannt geblieben. — Auch unter den übrigen Stücken dürften sich solche von Neuigkeitswert befinden.

Die zweite Kantate des Bandes hat überdies den Wert der Seltenheit: wenn man von den sieben Scherzi Steffanis (DTB VI, 2) absieht, fehlt es gänzlich an Solokantaten des Meisters; denn das unter dem Namen Gregorio Piva in der Sondershäuser Kantatensammlung M (III, 170) überlieferte Stück hält H. Riemann (Hb. II, 2; S. 414) nicht für echt.

Nr. 77. Italienische Kantate und Arien, meist für Sopran, mit basso continuo.

Handschrift des 17./18. Jahrhunderts mit Pergamenteinband in qu. 8° (21 × 9½ cm, jede Seite enthält vier Liniensysteme) von 93 gezählten Bl.; Bl. 36 und 88 fehlen, die Ziffer 74 ist ausgelassen. Zwei Bl. am Anfang und fünf am Schluß sind ausgeschnitten: die Hs. bricht mitten in einer Arie ab.

Im Innern des Rückendeckels hat H. Kestner eingetragen: „Regalo del mio carissimo amico Dottore M. Masseangeli a Gello di Camajore, Provincia di Lucca. Giugno 1873. H. Kestner." Im Innern des Vorderdeckels ist ein Zettel eingeklebt, der in verkehrter Schriftrichtung folgende Mitteilung [des Vorbesitzers Masseangeli?] enthält: „Intorno a questo M. S. è da osservarsi che il primo pezzo sembra scritto nel 1600 giudicandolo dal modo allora adoperato di unire insieme le note bianche colle piene, secondo che si riscontro. Gli altri pezzi mostrano essere stati scritti nel 1700." — Das Pergament des unteren Deckels

ist durch ein Loch beschädigt und trägt eine Aufschrift von zwei und einem Worte, von denen das erste mit Giovani zu entziffern ist. — Die ersten zwölf Bl. des Bandes haben durch Wurmfraß gelitten; im andern Teil hat das Papier den ätzenden Einflüssen der besonders bei den Initialen stark aufgetragenen Tinte nicht widerstanden; auch sind einige Blätter eingerissen.

Der italienische Text ist leidlich unterlegt; wo er sich an dem spärlich bezifferten Baß befindet, bezieht er sich, wie aus der Anpassung der Silben an die Noten hervorgeht, auf die Gesangsstimme und ist für die Wiederholung bestimmt.

Komponisten sind in dieser der Behandlung einige Schwierigkeiten entgegensetzenden Handschrift mit Ausnahme **Bernardo Pasquinis** nicht genannt.

fol. 1r Nella via che conduce. Recit.
„ 2v Dio ti salvi o bella Madre. Arie von mehreren im musikalischen Inhalt sich ähnelnden Strophen, die durch Zwischenspiele fast gleicher Struktur unterbrochen werden.
„ 8v Taque e da santi Lumi della vergine Madre. Recit.
„ 9v Sarà forza d'Amor non delle stelle. Arie in dreiteiligem Takt.
} Geistliche Kantate des 17. Jahrhunderts.
„ 10v Augeletti che d'intorno. Arie mit 2 Strophen Text.
„ 11v Gia sento nel seno. Zweiteilige Arie für Tenor mit zwei Strophen Text.
„ 14r Apri le luci amanti. Zweistrophige Arie; kleine Änderungen in der Musik der zweiten Strophe.
„ 17r Chi d'Amor paventa il foco. Zweistrophige Arie; kleine Änderungen.
„ 21v Se potessero i miei pianti. Zweistrophige Arie; kleine Änderungen hinsichtlich der Setzung der Taktstriche.
„ 26v Jo lo sò per che il Cielo. Zweistrophige Arie; kleine Änderungen.
„ 30v Del Sigr **Bernardo Pasquini**. Si si stringetemi. Zweistrophige Arie; beide Strophen mit Refrain: Ah nò nò soffri ò cor in der Mollparallele.
„ 33r Addio Roma, addio Tiranni. Arie [der Kleopatra].
„ 35r Scherzero con mille uaghe. Ariette; auf den fehlenden Bl. stand wohl die zweite Strophe.
„ 37r Parte il piè mà resta il Core. Ariette.
„ 38r Mio consorto. Ariette. [Entstellt durch Schreibfehler].
„ 39v Occhi belli, occhi adorati. Arie in der Form ABA Coda.
„ 41r Io peno ma gode di ueder acceso. Ariette.
„ 42v Deh non temer nò. Ariette.
„ 44v Se Felisse non puo gioir. Ariette.
„ 46r Per questa beltà. Ariette.
„ 47r Ardir e pensieri coraggio. Ariette in der Form AB [A; das Da capo ist allerdings nicht ausgeschrieben; da aber B auf der Dominante schließt, ist es wohl als gefordert anzusehen].
„ 48r Vago Rio ch'infasse sponde. Ariette.
„ 49v Raggi amati deh brillate. Ariette in der Form A | BACC, wobei A zwei, B vier, C vier Takte beansprucht; zwischen den beiden C ein Zwischenspiel von einem Takt.
„ 50v Non sarei si uagha e bella. Arie in der Form ABA coda.
„ 53r Torna in braccio. Ariette in der Form A (Dom.) B (Tonika) mit zwei Strophen Text.
„ 54r Dio Cupido che mai sarà. Ariette in der Form A :|: BA :|, wobei B und A durch dasselbe Zwischenspiel getrennt werden; die Schlüsse geschehen auf der Tonika, doch so, daß bei A phrygischer, bei B Dominantschluß eintritt.
„ 55r Spirti rei Numi d'inferno. Arie in der Form ABA coda.
„ 57r Chi m'assale caderà. Ariette.
„ 58v Dal uolubile suo core. Ariette.
„ 60v Belle mura ch'ascoso tenete. Ariette für Alt.
„ 61r Usa pur la tua portanza. Arie in der Form A (Presto) B (Adagio in Mollparallele) A (Presto).

fol. 64r Mai più stelle spietate. Ariette, infolge Papierverlusts unvollständig.
„ 65r Nò nò nò barbaro destin. Ariette in der Form A B A.
„ 66v Un bel volto di Neue. Ariette in der Form A B A coda.
„ 68r Nò nò barbaro indegno. Arie in der Form A B erstes Drittel von A.
„ 70r Questa petto ch'è piagato. Arie in einem Teil.
„ 72r Deh rendetemi il mio Bene. Arie; infolge Papierverlusts unvollständig.
„ 75r Farà donque nel seno appassionato affetto. Recit. — Lacrime i uestri amori. Arie in der Form A B A coda.
„ 79r Io sento un Laccio tendermi. Arie in der Form A B A coda mit Nachspiel (= Vorspiel).
„ 82r O barbaro guerriero. Dreiteilige Arie, in der die Teile durch Tonart- und Taktwechsel unterschieden sind.
„ 83v E un fulmine la beltà. Arie in fünf durch Taktwechsel unterschiedenen Teilen [1].)
„ 86r La gioia chio sento. Ariette.
„ 87v E pure . . . Recit., infolge fehlenden Blattes unvollständig. Se il cielo annerasi. Arie in der Form A B, aber jedenfalls mit Da capo gemeint.
„ 91r O misero cor. Ariette. La speme nel seno. Arie. Darauf wieder: O misero cor.
„ 93v Non si troua pietà. Unvollständig.

Die Normalform A B A ist nicht immer ganz scharf ausgeprägt; der Teil B beginnt oft in der Tonika, mit der A geschlossen hatte und wendet sich erst im Verlauf der neuen Tonart zu.

Die Koloratur ist gern als Ausdrucksmittel verwandt, so auf den Wörtern fiamme (69r), catene (73r), ardori (78v), fulmine (84r) und anderen.

Eine Anzahl der Stücke schickt dem eigentlichen Anfang als eine Art von Überschrift die ersten Worte des Textes in Verknüpfung mit dem zugehörigen musikalischen Motiv, aber immer durch eine Pause in der Singstimme vom Korpus der Arien getrennt, voraus („Devise").

Schreibfehler finden sich in großer Zahl; Bleistifteinzeichnungen auf den Bl. 15r, 26r, 44r, 54v, 59r, 62v, 64r.

Der Abbate Masseangelo Masseangeli, von dem Hermann Kestner die unter Nr. 76 und 77 beschriebenen Bände im Jahre 1873 zum Geschenk erhielt, war nach Fischer von Röslerstamm [2]) im Jahre 1809 geboren; er setzte die Accademia filarmonica zu Bologna zur Erbin seiner bedeutenden Musikerautographensammlung ein (1878. Federico Parisini: Catalogo della collezione d'autografi lasciato alla R. Accademia Filarmonica di Bologna dall'accademico ab. dott. Masseangelo Masseangeli. Bologna 1881.)

Nr. 146. Klavierbuch aus dem 18. Jahrhundert. Hermann Kestner kaufte es um 8 Thaler von Rehentisch.

Ein handschriftlicher Sammelband, in Leder mit Resten von Goldpressung gebunden, von 91 Blättern in Querfolio (Blattgröße $36^1/_2 \times 24$ cm). Die Bl. 1, 2, 85v, 86—91 sind ohne Notenlinien und unbeschrieben; 17r, 20r, 56r, 60r, 85r tragen Notenlinien ohne Noten; zwischen 6 und 7 fehlt ein Blatt, wodurch mindestens ein Satz (einer Sonatine von Händel) in Verlust gerät. — Die im Wert sehr ungleichen Stücke — Klavierwerke und Gesangskompositionen für eine oder zwei Stimmen zum Klavier mit italienischen oder deutschen Texten — wurden von verschiedenen Händen geschrieben; auch finden sich ein paar wertlose Stücke aus späterer Zeit eingestreut. Fol. 36r steht eine lateinisch abgefaßte Bemerkung privaten Inhalts, die auf den 5. Dez. 1818 hinweist und wohl von dem damaligen Besitzer stammt.

Inhalt:
fol. 3r Sonatina par Mons. Kirchhoff in 6 Sätzen.
„ 5v Aria [für Sopran] „Anco uoi donne mie care".

1) Der C wird nach dem $^{12}/_8$ Takt durch die merkwürdige Vorschrift $^8/_{12}$ wieder hergestellt.

2) Adreßbuch für Autographen- und Porträtsammler. Graz 1887. — Nähere Nachrichten über Masseangeli vermag ich auch mit Hilfe von Parisinis Veröffentlichungen — außer dem Catalogo ein Aufsatz im Bibliofilo (anno IV (1883) n. 9—10): La Biblioteca de Liceo musicale di Bologna — nicht zu geben.

fol. 6r Sonatina di Sigr. Hendel in 3 Sätzen [unvollständig].
„ 8r Murcky.
„ 8v [Suite]: Aria, Pastorella, Menuet 1, 2, 3, Murcky, Menuet.
„ 11v Murcky.
„ 12v Aria [für Sopran]: „Si caro, caro si“.
„ 13v Aria [für Sopran]: „Scherße doch einmahl, zufriedene Brust“.
„ 14r Aria [für Sopran]: „Redet doch ihr schönsten Augen“.
„ 15v Suite comp. par Mons. Kirchhoff: Allemande, Courante, Gavotte, Menuet 1, 2.
„ 17v Aria. Gismonda Sung by Sig:ra Durastanti in Otto: „Pur che regni il Figlio“.
„ 18v Aria. Gismonda Sung by Sig:ra Durastanti in Otto: „La speranza e giunta“.
„ 20v Suite ex Bdur comp: par Mons. Schmidt: Allemande, Sarabanda, Bourrée, Menuet 1, 2. Gigue.
„ 23v Almirena. Sung by Sigra Isabella in the Opera of Rinaldo „Combatti da forte“.
„ 25r [Suite]: Aria, Musette, Sans Soucis, Menuet, Rondeau en Menuet.
„ 27v Aria [für zwei Sopranstimmen]: „Ich folge dir bis zur welt ende“.
„ 28v Suite, comp: par Mons. G. Kirchhoff: ex Ddur: Erster Satz ohne Bezeichnung, Courante, Menuet 1, 2.
„ 30v Suite, comp: par Mons. Kirchhoff: Allemande, Courente, Aria, Rigadon, Menuet.
„ 32v Sonata, comp: par Mons. G. Kirchhoff in 8 Sätzen.
„ 36v Suite ex B-dur, comp. par Mons. Kirchhoff: Allemande, Courente, Aria, Rondeau, Menuet.
„ 38v Aria [für Sopran]: „Non disperar“.
„ 40r Suite: Allemande, Courente, Rondeau, Gigue.
„ 44v Aria de l'opéra Scipio [für Sopran]: „Libera chi non“.
„ 45v [Suite]: Allemande, Andante, Allegro, Sarabande, Gigue.
„ 48v Aria di Hendel [für Sopran]: „Al la fama“.
„ 50r Sonata pour le clavecin in 5 Sätzen.
„ 54v Duetto [für 2 Sopranstimmen]: „Tu uoi ch'io viua o cara“.
„ 56v Aria [für Sopran]: „Per punir l'ingrato“.
„ 57v Suite: Fantasia, Allemande, Gigue.
„ 60v Duetto [für zwei Sopranstimmen]: „Che cherchie, che pretendi“.
„ 62r Aria [für Sopran]: „Mi credi en fedele“.
„ 63v Duetto [für zwei Sopranstimmen]: „Caro tu mi accendi“.
„ 65r Aria [für Sopran]: „Vanne si superba va“.
„ 65v Aria [für Sopran]: „La forte mia vacilla“.
„ 66v Aria [für Sopran]: „Spielet nur, spielet mit meinem Geschicke“.
„ 67v Aria [für Sopran]: „Armes Hertz, du bist verlohren“.
„ 68 Duetto [für zwei Sopranstimmen]: „Scherzano sul tuo volti“ dell' opera Rinaldo di Sig. Hendel.
„ 69v Duetto [für Sopran und Baß]: „Al trionfo del nostro furore“.
„ 72r Fuga und Vivace.
„ 73v Aria [für Sopran]: „Persal varchi“ del Opera di Hassen.
„ 74v Aria [für Sopran]: „Ihr fesselt mich, ihr schönen Blicke“ del Opera di Graun.
„ 75v Aria [für Sopran]: „Bel labbro adorato“.
„ 76v [Suite]: Allemande, Affectuoso, Menuet.
„ 77v Aria [für Sopran]: „Leggical pestac Numi“.
„ 78v Partie pour le Clavecin in 4 Sätzen.
„ 82v Overture in Scipio.
„ 83r [Suite]: Allemande, Courante.

Die auf fol. 6r stehende Sonatina findet sich nicht in der Gesamtausgabe der Werke G. Fr. Händels; ihr erster Satz zeigt Härten (Takt 21/2) und Unbehilflichkeiten; vom zweiten Satz,

einer Bourée, sind nur neun Takte vorhanden; der dritte, eine Gigue, zweistimmig mit Bezifferung notiert, hat noch am ehesten ein des Meisters würdiges Gepräge.

Neu ist auch die Allemande, die die fol. 45v beginnende an. [Suite] einleitet; die anderen Sätze gehören zu der siebenten Suite[1]) der authentischen Ausgabe von 1720.

Die Fantasia der Suite fol. 57r kommt, wie das Vivace fol. 72r G. Ph. Telemann zu, in dessen „Fantaisies pour le Clavessin" (Neudruck von A. Farrenc: Trésor des Pianistes, Bd. IX, S. 28 u. 36) beide Stücke zu finden sind; die auf die Fantasia folgenden und mit ihr zur Suite vereinigten Sätze sind wieder von Händel: die Gigue steht im „Jugendbuch"[2]), die Allemande in der Ausgabe von 1720[3]).

Um Händelsches Gut handelt es sich ferner bei den Arien der Gismonda[4]) (fol. 17r und 18r) und der der Almirena[5]) (fol. 23v), die die Handschrift ohne Nennung des Komponisten überliefert. Auch die Arie „Al la fama"[6]) (fol. 48r) und das Duett „Al trionfo"[7]) (fol. 69v) gehören ihm.

Margherita Durastanti tritt nach Ademollo[8]) im Jahre 1709 in Venedig als Agrippina in Händels Oper auf; sie war damals, wenn Grove das Geburtsjahr mit 1695 richtig angibt, 14 Jahre alt. Von Dresden, wo sie 1719 Aufsehen erregte, kam sie mit Senesino nach London[9]). Hier trat sie 1721 außer in Händels Opern Murio Scaevola (mit Miß Robinson und dem Bassisten Boschi) und Floridante mit einer für sie hinzukomponierten Siziliana am 28. März (Serenade von Al. Scarlatti), am 14. Juni und am 5. Juli (Gesänge und Duette mit Senesino von Steffani, neuen Kantaten von Händel und Sandoni, dem Gatten der Cuzzoni) bei Hofe auf. Schon im August singt sie auf der Durchreise nach Italien in München[10]). Am 12. Januar des übernächsten Jahres[11]) wird die von Nicolo Haym gedichtete Oper Ottone von Händel in London aufgeführt; wieder ist sie (mit den Damen Cuzzoni und Robinson und den Herren Senesino, Berenstadt und Boschi) unter den Mitwirkenden. Am 17. März 1724 verabschiedet sie, die nach Chrysander[12]) zu hart und männlich geartet war, sich mit einer englisch gesungenen Kantate zum Lobe des englischen Volkes. Nach zehnjähriger Abwesenheit kehrt sie nach London zurück mit Carlo Scalzi, Waltz, Giov. Carestini und den Schwestern Maria und Rosa Negri. Sie tritt in Händels Oper Ariadne, in der Hochzeitsmusik Parnasso in Festa und — nach Grove — in dem umgearbeiteten Ottone auf, scheint aber — unter völlig veränderten Umständen — ihre frühere Beliebtheit nicht wieder errungen zu haben. — Die „Gismonda in Otto" sang sie, wie wir sahen, in den Jahren 1723 und 1734.

Die andere in der Handschrift mit dem Namen, unter dem sie berühmt war, „Isabella" benannte Sängerin war mit einem Franzosen Girardeau verheiratet. Burney (und nach ihm Grove) nimmt an, sie sei mit der von Quadrio[13]) erwähnten Isabella Calliari identisch. — Händels Oper Rinaldo, in der sie die Almirena verkörperte, wurde zuerst 1711 in London gegeben; neben ihr wirkten nach Chrysander[14]): Valentini (Eustachius), Nicolini (Rinaldo), Boschi (Argantes),

---

1) Ges. Ausg. 2, S. 45. 2) Ges. Ausg. 48, S. 161. 3) Ges. Ausg. 2. S. 12.

4) Die Arien „Pur che regni" und „La speranza" stammen aus der Oper Ottone; Gesamtausgabe 66, S. 12 und 17. Die Handschrift notiert die Singstimme der ersten im französischen Violinschlüssel, die zweite im Diskantschlüssel.

5) Die Arie „Combatti" aus der Oper Rinaldo; Gesamtausgabe 58, S. 7.

6) Arie der Teolane aus der Oper Ottone; Gesamtausgabe 66, S. 61.

7) Duett zwischen Armida und Argantes aus der Oper Rinaldo; Gesamtausgabe 58, S. 93 Das Duett „Scherzano" (fol. 68v) zwischen Almirena und Rinaldo steht auf S. 35 desselben Bandes der Gesamtausgabe.

8) A. Ademollo: G. F. Haendel in Italia (1889) S. 25.

9) Fr. Chrysander: G. F. Händel (1858, 1860, 1867) II S. 64 f.

10) Fr. M. Rudhart: Geschichte der Oper am Hofe zu München I (1865), S. 104.

11) Chrysander setzt in der Biographie die Aufführung der Ottone in das Jahr 1722; da die Oper in diesem Jahre beendet wurde, ist, wenn die Aufführung im Januar stattfand, der von Grove und Riemann genannten Zahl 1723 der Vorzug zu geben. — Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß H. Riemann (Hb. II 3, S. 110) die venetianische Aufführung der früher erwähnten Oper Agrippina im Gegensatz zu Ademollo und T. Wiel in das Jahr 1708 verlegt.

12) II, 87.

13) F. S. Quadrio: Della storia e delle ragione d'ogni poesia (1738—59) III 2, p. 536.

14) I, 251.

Elisabeth Pilotti Schiavonetti (Armide) und die Altistin Boschi (Gottfried). Die Oper wurde in der Saison bis zum 2. Juni 15mal gegeben und in den nächsten fünf Jahren gelegentlich wiederholt. Im Jahre 1731 wurde, wie später Ottone, der Rinaldo in umgearbeiteter Gestalt wieder auf die Bühne gebracht; doch ist von der Isabella nicht mehr die Rede, so daß anzunehmen ist, daß die Strada, die seit 1729 in London war, sich der Gunst des Komponisten erfreute und ihm auch bei der späteren Spaltung des Unternehmens als Einzige treu blieb, die Almirena übernommen habe. Ein Beleg für das Ausscheiden der Isabella könnte Groves Bemerkung sein, daß ihre Blütezeit in die ersten beiden Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts falle — vorausgesetzt, daß er sie aus anderer Quelle entnahm, als Chrysanders Händelbiographie. Wenn Grove, ohne das Jahr der Rinaldo-Aufführung zu nennen, erwähnt, die Sängerin habe „im selben Jahre“ am 12. Dezember im Antiochus[1]) des Gasparini gesungen, so kann sie nur in der ersten Gruppe der Rinaldo-Aufführungen mitgewirkt haben, denn Gasparini starb 1727, und es ist kaum anzunehmen, daß die erste Aufführung seiner Oper vier Jahre nach seinem Tode stattgefunden habe. Zum Überfluß steht die Arie der Almirena „Combatti“ in der zweiten Bearbeitung eine Quart tiefer, als in der ersten.

Entfällt also für das Auftreten der Isabella im Rinaldo das Jahr 1731, so ist damit die Möglichkeit einer Datierung der Handschrift, die ihren Namen an einer Arie aus dem Rinaldo trägt, gegeben. Sie wird vor 1731 entstanden sein, denn andernfalls würde der Name einer andern Sängerin Aufnahme gefunden haben.

Ist die Handschrift aber vor 1731 zusammengestellt, so können die der Durastanti zugeschriebenen Arien nicht aus der zweiten Bearbeitung des Ottone vom Jahre 1734 stammen, sondern die Anschrift bezieht sich auf Arien der ersten Fassung des Werkes von 1723. Als gegenpoliges Datum käme also dieses Jahr in Betracht: die Handschrift kann nicht vor 1723 entstanden sein.

Selbst wenn man sagen wollte, es handle sich hier um Abschriften von Drucken, wie sie etwa Walsh[2]) verbreitete, so könnte man das Entstehungsdatum nur wenig verrücken, denn die ausdrückliche Erwähnung einer Sängerin hat nur Sinn, wenn sie im Gedächtnis der Musikwelt noch lebendig ist; aber: „Eheu fugaces, Postume, Postume ...“

Doch nicht dieser Arien wegen, die dem nach unbekannten Material Fahndenden keinen besonderen Wert darstellen, wurde die Datierung der Handschrift versucht; sie wurde unternommen, um dem hier so oft auftretenden Monsieur Kirchhoff gegenüber eine feste Stellung zu gewinnen.

Er tritt in der Handschrift nur mit Klavierstücken hervor, mit Sonaten und Suiten, deren vorzügliche technische Eigenschaften sofort den Blick auf sich lenken. Die Vermutung, daß es sich unter den vielen Meistern dieses Namens um den 1685 zu Mühlbeck bei Bitterfeld geborenen, 1746 in Halle verstorbenen Gottfried Kirchhoff[3]) handeln könne, der gleich Händel Schüler F. W. Zachaus war und 1714 sein Nachfolger an der Liebfrauenkirche in Halle wurde, wird gestützt durch ein an seinem Namen (fol. 28^v und 32^v der Handschrift) auftretendes G.

Eine stilkritische Untersuchung auch der anonym vorkommenden Stücke bittet der Verfasser sich vorbehalten zu dürfen. — Ob der Monsieur Schmidt, der Komponist einer Suite ex B, mit jenem Schmidt identisch sei, der Händel nach England begleitete und als J. Ch. Smith bekannt ist, wird sich bei dieser Gelegenheit vielleicht auch zeigen.

Nr. 38. Laudi spirituali in la Musica. Manoscritto.
Starker Quartband in Kalbleder von 225 S. (Blattgröße 19 × 25 cm).

[1]) Eitner kennt diese Oper nicht.

[2]) Walsh soll an den 65 Folioseiten der „Songs in the opera of Rinaldo“ nach Hawkins Hist. V, 268 über 10000 Thaler verdient haben. — Die Rinaldomusik war in Deutschland sehr verbreitet. Lessons über Rinaldoarien von dem englischen Pianisten William Babel kennt Mattheson (Vollk. Kapellm., S. 479).

[3]) Eitner Qu. 5 S. 370 stellt seine Werke, von denen er Choralvorspiele, ein Präludium, eine Fantasia (früher unter dem Namen J. S. Bachs gehend), zwei Kantaten und das bei Witvogel in Amsterdam gedruckte ABC musical kennt, in die Nähe J. S. Bachs. Suiten und variierte Choräle, die Gerber besessen habe, wurden von Eitner in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien nicht aufgefunden. Auf meine Anfrage bestätigte Herr Dr. Haas, daß dort keine Kompositionen von Kirchhoff vorhanden seien. —

Vor dem auf S. 1 beginnenden Werke zwei Bl. mit der Tavola, deren Fortsetzung auf S. 226 und dem Innern des Rückendeckels steht. Im Innern des vorderen Deckels: „H. Kestner". Äußere Merkmale trägt der Band, abgesehen von der auf dem Rückenschild stehenden, oben angegebenen Aufschrift, nicht. — Der Inhalt sollte von dem über eine sehr schöne, gleichmäßige Handschrift verfügenden Schreiber zunächst, wie aus dem ersten Teil der Tavola hervorgeht, nach den Textanfängen alphabetisch geordnet werden, so daß die ersten Seiten den mit A beginnenden Stücken eingeräumt wurden usw.; doch ließ sich das Verfahren nicht durchführen, da sich im Fortschreiten der Arbeit immer wieder Stücke dazufanden, die mit A usw. begannen, eingetragen wurden und nun mit ihrer höheren Seitenzahl die Ordnung des Inhaltsverzeichnisses stören. Die Rechnung nach dem Alphabet ist bis zu dem Stück auf S. 70 durchgeführt worden. Für die nun folgenden Stücke kommt der andere Teil der Tavola in Betracht; er hält nicht mehr die alphabetische Reihenfolge fest, sondern ordnet sich nach der Folge der Seitenzahlen. Am Schluß des Registers steht: „Laudi 174", es folgt ein Sonetto „Sommo Signor, che i Regni . . . — tua divoto affetto"; darunter: „Laus Deo — a di 26 Maggio 1753", nachdem am Schluß des eigentlichen Werks folgendes Datum gegeben war: „Sono Laudi 174 terminate il di 15 Agosto del' anno 1752".

Die Anordnung der einzelnen Stücke stellt an den Kopf der Seite die Musik, die durchgehend im Violin- bezw. Baßschlüssel aufgezeichnet ist, mit der ersten Strophe des Textes; die Notenlinien — 2, 3, 4, selten mehr Systeme — sind vom Schreiber gezogen — einmal (S. 51) auch von unten nach oben; es folgen dann die andern Strophen des Gedichts — bisweilen wird auch die erste wiederholt. Die Zahl der Strophen ist hoch, manchmal in die zwanzig hinein, meist über sieben. Überschriften, die auch im Register aufscheinen, weisen auf den Charakter des Liedes, auf die Gelegenheit, es aufzuführen, und anderes hin.

Notiert sind weitaus die meisten Stücke (135) einstimmig, dann und wann in Solo und Chor geteilt; einstimmig mit zweistimmigem Refrain oder Schlußsatz (Concerto a due, auch, nur auf die letzte Strophe bezogen, Coro) sind die Stücke auf S. 2, 20, 27, 33, 34, 35, 62, 68, 71, 94, 126, 128, 156; zweistimmig, d. h. für zwei Sopranstimmen, notiert sind die Stücke auf S. 10, 22, 30, 48, 50, 52, 60, 64, 66, 70, 81, 110 133, 172, 183, 192, 212, 221; einstimmig mit instrumentaler Begleitung (basso continuo): 28, 84, 150, 188, 206, 210; zweistimmig mit basso continuo: 205; Ritornelle haben die Stücke auf S. 12, 22, 36, 65, 78, 80, 82, 122, 218, 222, 224. — Auch die Anpassung mehrerer Texte an eine Melodie kommt vor (z. B. 164).

Im 15. Jahrhundert wurden die Laudi spirituali nach der Musik von bekannten weltlichen Rispetti gesungen, deren Textanfänge bestimmend auf die Anfänge der Lauden wirkten[1]). Volksmäßig ist also die Grundlage dieser musikalischen Form, deren Hauptpflegestätte das Oratorio war. Im 16. Jahrhundert veranstaltete namentlich Philippo Neri (1515—1595) zunächst im Kloster San Girolamo, später in Santa Maria in Valicella Aufführungen dieser hymnenartigen italienischen (nicht lateinischen) Gesänge, wie sie von angesehenen Komponisten geliefert wurden, aber auch im Schoße der Klöster entstehen mochten. Die Spaltung in Solo und Chor, die Einführung allegorischer Personifizierungen abstrakter Begriffe gab die Grundlagen zum Mysterium und zu dem nach der Aufführungsstätte so genannten[2]) Oratorium.

In dieser Handschrift haben wir es mit einer Spätblüte der Kunstform zu tun. Auch sie beruht in ihrer Melodiebildung und hoher Strophenzahl auf unverkennbar volkstümlicher Grundlage; auch hier die Neigung zu bunterer Gestaltung von Solo und Chor, Concerto a due für die Schlußstrophe eines sonst einstimmigen Liedes, Dialogformen (Giovanni e Maddalena mit Chor, 110; Mondo, il core umano mit Chor, 168); auch hier endlich die Einführung von Personifizierungen abstrakter Begriffe, wie: Morte e vita (80), La fede (96, 210), Speranza (98), Carità (99), L'umiltà (100).

Über Aufführungsgelegenheit spricht eine Bemerkuug auf S. 46: „Questa Lauda colle

---

[1]) Vgl. die geistlichen Villancicos in Spanien, den „christlich veränderten" evangelischen Kirchengesang in Deutschland.

[2]) Vgl. dagegen R. Schwartz, „Das erste deutsche Oratorium". Jahrbuch Peters für 1898, Seite 61/2.

due seguenti fuiono stampate, e cantate dalla Compagnià di S. Carlo di Lombardi nell' andare a visitare La SS^{ma} Vergine dll' Impruneta L'anno 1740"; es folgen: 1) Lauda prima nel partirsi di Firenze, 2) S. 42: Lauda seconda, 3) S. 44: Lauda terza nel ritorno. Ferner eine Notiz auf S. 46: „Questa Lauda fù fatta p i f'relli dlla Ven. Comp^{n} di S. Domenico di Firenze nell' andare à Livorno a visitare La SS. Vergine di Montenero il di pr^{ma} Maj^{o} 1744, ed è stampata"; dazu S. 47: „L'ultima Strofa e allusiva all' Illmo e Rev^{mo} Monsig. Alfonso Alamanni Proposto dlla Citta di Livorno, a cui fù dedicata La presẽte Lauda."

Dem inzwischen heilig gesprochenen Ahnherrn der Laudenbewegung, Philippo Neri, sind ausdrücklich gewidmet die Lauden auf S. 66, 92, 108 und 126; dem heil. Franz von Assissi gilt das Stück auf S. 36. Auffallend ist die Überschrift auf S. 184, die in das Jahr 1756, also 3 bis 4 Jahre nach Beendigung der Zusammenstellung des Bandes verweist.

Die Lauda auf S. 170 ist gegen die „divertimenti Carneveleschi" gerichtet; sie möge als Beispiel der Gattung hier Platz finden.

Gan-te stol-ta, che se - gui-te del-la___ ter-ra il re - o co - stu-me
con vu-oi vo - gli-o fa - vel - lar; per-che 'i vo-stri pia-cer___ va - ni
ai fan - star___ da Dio lon - ta - ni, e al - la mor - te non pen-sar.

* * *

Mit freundlicher Erlaubnis von Dr. Th. W. Werner, von Stadtarchivar Dr. Otto Jürgens und endlich von Prof. Dr. Adolf Sandberger bringen wir den wichtigsten Fund, den der Kestnersche Musiknachlaß enthält, die Kantate von Agostino Steffani aus der Handschrift Nr. 76, zum vollständigen Abdruck. Eine seltsame Fügung hat es gewollt, daß das Werk sich nach Hannover zurückgefunden hat, nach dem Ort der Hauptwirksamkeit seines Schöpfers; doch weist seine Entstehungszeit aus äußeren wie inneren Gründen auf die Jugendjahre Steffanis, auf seinen Aufenthalt in Rom. Es ist sehr passend in der Handschrift zwischen eine Kantate seines römischen Lehrmeisters Ercole Bernabei und eine solche seines Mitschülers und Rivalen Giuseppe Antonio Bernabei eingereiht; auch die folgenden sieben Kantaten des Bandes stammen zum Teil von römischen Meistern, teils von solchen, die zu Beginn der 70er Jahre des Secento zu Rom in nachweisbarer Beziehung standen. Zudem geht durch alle zehn Kantaten der Handschrift ein Zug formaler Verwandtschaft; ihr Schreiber hat sie ganz zweifellos nicht wahllos oder zufällig zusammengestellt. Wir dürfen als sicher annehmen, daß unsere Kantate während des römischen Aufenthalts Agostino Steffanis um 1673 entstanden ist.

An der Echtheit dieser Kammerkantate, wie schon Dr. Werner bemerkt hat, der in der weltlichen Normal- und Favoritform des 17. Jahrhunderts einzig erhaltenen von Agostino Steffani, kann kein Zweifel bestehen. So sehr sie die typischen Merkmale der römischen Schulung ihres Schöpfers trägt, so sehr trägt sie auch die seiner genialen Eigenart. Man braucht nur das erste Rezitativ in seiner melodischen Lebendigkeit, Beweglichkeit, Fülle und seinen für Steffani besonders charakteristischen ausdrucksvollen malerischen Wendungen anzusehen, um jeden anderen Autor auszuschließen;

die wundervolle zweistrophige und zweiteilige Arie — eine ebenfalls für Steffani typische und kennzeichnende Form — beseitigt dann noch jeden möglichen Zweifel; man wird in den Opern Steffanis zahlreiche Gegenstücke zu diesem Typus der Leidenschafts-Arie finden, freilich nicht viele von solch starkem und männlichen Atem.

Die Wiedergabe im Folgenden ist notengetreu, nur daß ich den Violin- statt des Sopranschlüssels gewählt, den in den Schlüsseln wechselnden Continuo auf den einheitlichen Baßschlüssel gebracht, die Taktstriche richtig und regelmäßig gestellt und offenbare Flüchtigkeiten des alten Kopisten stillschweigend verbessert habe.

München. Alfred Einstein.

Agostino Steffani. [Il Pianto di Lucinda.]

Cantata da Camera.

[Recitativo]

Oc-chi miei, lo mi-ra-ste . . . Oc-chi miei, lo mi-ra-ste, mi-ra-ste pur quel cru-do spar-ger pian - - - - - - - ti, spar-ger pian - - - - - - - - - - - ti e so-spi-ri à Fil-li, à Fil-li a-man-te! — ò pur voi v'in-gan-na-te? Sì, v'in-ganna-te! Sì di fe-de i-gnu-do es-ser non può ver me Fi-

- lau-ro a - - man - te! — Al sa-cro Tempio, a - van - te del l'a-mo-ro-sa
Dea quei giu - ra-men - ti ch'e - gli for-mò for - se fur da - ti ai ven - - -
- - - - - - - - - - ti? Sì, che fur da - ti ai ven - - -
- - - - ti! Ah! ah, tra-di - to - - - re, co -
sì dun - que s'o - bli - a l'a - mor del - l'al - ma mi - a, la co - stan -
- za fe-del di questo co - re? Sì, sì che fur da - ti ai ven - - -
6
4♮
2
7 6
6♮

- - - - ti, ah, ah tra-di-to - - - - re, Per-fi-do
6
e di-sle-al, non ti ram-men-ta, che i Nu-mi dispreg-gia-ti hanno i ful - - - -
- mi-ni in ma-no a pu-nir gl'em-pi; che Ve-ne-re di-ven-ta u-na
fu - - - - ria a i sper-giu-ri, Oh quan-ti e-sem-pi do-vean sot-
trar-ti ai man-ca-men-ti u-sa-ti! Oh stel-le, oh nu-mi, oh fa-ti,
siate al crudel ru-bel - li, e i suoi cam - pi, e i suoi col - li, e i suoi cam-pi, e i suoi col-
7 6#
- li il ciel fla-gel - - - - - - - - - - - - - - li, il

ciel fla-gel - - - - li, e i suoi cam - pi, e i suoi col-li, e i suoi cam - pi e i suoi col -

- li il ciel fla-gel - - - - - - - - - - - - -

- - - li, il ciel fla-gel - - - - li!

[Aria. Vivace.]

Rug-gia-da non ca - - - da sul fer - - - - - - -

til ter-re - no! Il suo-lo dal

4 3

Po - lo, il suo - lo dal Po - lo non

ab-bia se-re-no, non ab - - - - - - - - -

bia se - re___ no! Il suo-lo dal

Po - lo non ab - bia se - re - no, non ab - bia se - re - no, non

ab - - - - - - bia se - re -.

no. Den-tro i gon - fi tor-ren - -

- - - ti nau-fra-ghi con Fi-lau - - ro,

er - - - rin, er - rin gl'ar-men-

ti, nau - fra - ghi con Fi - lau - - - ro, er -

- - - rin, er - rin gl'ar-men - ti.

[Seconda Stroffa.]

La spi - ga men - di - ca se n'e - - - - - -

- sca dal sol - co, e tut - to di -

4 3

strut - to, e tut - to di - strut - to ri -

mi - ri il bi - fol - co, ri - mi . - - -

ri il bi - fol - co; e tut - to di -

strut - to ri - mi - ri il bi - fol - co, ri - mi - ri il bi - fol - co, ri-

mi - - - - - ri il bi - fol - co;

Tra i pam - pi - ni fio - ri - ti veg - gan-

si, veg - gan - si in - tor - - - - no in - a - ri - dir, in - a - ri-

dir le vi - ti, veg - gan - si, veg - gan - si in - tor - - -

- no in - a - ri - dir, in - a - ri - dir le vi - ti.

Recitativo.

E sa - rà ve - ro, oh Di - o, che la sua fe - de a danno mio vac-

cil - li? Sa - rà ver che per Fil - li da me lun - gi ri - vol - ga il co - re e'l
pie - de? Ah, Lu - cin - da, t'in - gan - - - ni! Quan - te pro - ve ei ti
die - de del - la co - stan - za su - a! For - se il con - dan - ni in van d'in - fe - del - tà
men - tre t'a - do - ra; non t'as - si - cu - ri, ò sei ge - lo - so an - co - ra?
[Arioso.]
Ge - lo - si - a, ge - lo - si - a, và lun - gi da me, ge - lo - si - a,
ge - lo - si - a, và lun - gi da me! Non è al - ber - go di mo - stri il mio co -
- - - - re, non è al - ber - go di mo - stri il mio co - re; Che del
cie - co fan - ci - ul - lo l'ar - do - re Del tuo ge - lo, del tuo ge - lo com - pa - gno non è

del tuo ge - lo com-pa-gno non è, che del

cie-co fanciul-lo l'ar - do - re del tuo ge-lo, del tuo ge-lo compagno non è,

del tuo ge-lo compagno non è. [Recitativo.] Queste due quali-

tà non van del pa - ri: [Arioso.] ch'a-mo-re e ge - lo - sia

son due con-tra - - - - - - - - - - - - - - - - -

ri, ch'a-mo-re e ge - lo - sia son due con-

tra - ri, son due con - tra - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - ri.

Leopold von Sonnleithners
Erinnerungen an Franz Schubert[1])

Von

A. Fareanu, Wien

Schon vor Kreißle von Hellborn begann man, etwa um 1840, an eine ausführliche Biographie Schuberts zu denken. L. G. Naumann, einer der ersten, die sich mit solchen Gedanken trugen, „ersucht alle, welche etwaige Materialen zu einer Biographie Schuberts besitzen, um deren Mitteilung" (in der Allgem. musik. Zeitung 44. Bd., S. 260, 23. März 1842). Andere noch wie Franz Flatz, Ferdinand Luib[2]), Dr. Franz Liszt sammelten eifrig Materialien; zu einer Biographie kam es jedoch nicht; die meisten begnügten sich, die Erklärung zu geben, daß eine Schubert-Biographie ein Ding der Unmöglichkeit sei, „weil Schuberts äußere Existenz so ganz von dem losgelöst war, was geistig in ihm lebte und webte und weil sich das nur aus seinen musikalischen Inspirationen darstellen und begreifen lasse."

Die erste Biographie Schuberts, wenn man von den zahlreichen, durchwegs unzureichenden Lebensumrissen, die in öffentlichen Blättern dem Publikum geboten wurden, absieht, erschien erst 1861 (also 33 Jahre nach dem Tode des Meisters), als „Biographische Skizze" von Kreißle von Hellborn verfaßt. Aber schon 1865 hatte Kreißle durch eifriges, unausgesetztes Materialsammeln seine eigene Arbeit überholt und sah sich veranlaßt, die umfangreiche Biographie herauszugeben, die, wie er selbst im Vorwort betont, kaum überholt werden kann. Da er aber einsah, daß man eine Schubert-Biographie nur aus Mitteilungen von Zeugen und Freunden Schuberts zusammenstellen konnte, fing er schon um 1855 an, die noch lebenden Freunde des Meisters um biographische Skizzen zu ersuchen, da „in nicht ferner Zeit bei dem allmäligen Heimgange der noch lebenden Zeugen von Schuberts äußerer Existenz eine Biographie dieses Tondichters schlechterdings zu den Unmöglichkeiten gehören wird".

In diesem Zusammenhange mag er auch Dr. Leopold von Sonnleithner um seine Mitarbeit ersucht haben, der ihm schon früher als Schuberts Freund und Gönner bekannt war. Daß die vorliegende biographische Skizze, welche ich hiermit zum erstenmal der Öffentlichkeit übergebe, für Kreißle verfaßt wurde, beweisen seine zahlreichen, fast wörtlichen Entlehnungen (aus Sonnleithners Manuskript), die er, wie er es eingestandenermaßen überhaupt pflegte, bloß chronologisch ordnete und nach Möglichkeit zu einem Ganzen zusammenfaßte. Vieles daraus aber hat er nicht verwertet. Vielleicht weil das Manuskript nicht in der hier vorliegenden Originalgestalt in seine Hände gekommen ist; ich habe es

---

[1]) Herr Dr. Otto Erich Deutsch macht mich darauf aufmerksam, daß wohl er der erste war, der die vorliegenden, nach seiner Meinung für den verhinderten Schubert-Biographen Ferdinand Luib geschriebenen Erinnerungen Sonnleithners 1914 im Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde entdeckt hat. Sie waren schon damals zur Aufnahme in Band II/2 der Publikation „Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens" (München, Georg Müller Verlog), sowie zum Abdruck in der „Frankfurter Zeitung" bestimmt; doch ist dieser Vorabdruck wie das Erscheinen des Bandes durch den Krieg verhindert worden. Die Schriftleitung.

[2]) Vgl. Grillparzer — Jahrbuch 1906, S. 99; A. Hüttenbrenners Erinnerungen an Schubert mitgeteilt von O. E. Deutsch.

nämlich in Sonnleithners musikalischem Nachlaß gefunden und vermute, daß es eine Kopie des an Kreißle geschickten Originals ist.

Was die Herausgabe betrifft, so habe ich mich darauf beschränkt, die Lücken mit Hilfe der neueren Schubertforschung und eigener Studien auszufüllen. Den Text und die Orthographie habe ich nach Möglichkeit beibehalten.

Für die Förderung meiner Arbeit fühle ich mich vor allem Herrn Prof. Dr. E. Mandyczewski zu Dank verpflichtet. Meinem Freunde Dr. E. Benedikt bin ich für wertvolle Ratschläge und freundliche Unterstützung dankbar.

Aus der langen Reihe der Mitglieder des Sonnleithnerschen Geschlechtes greife ich einige für die Musik wichtige heraus: Christoph [1]) wurde in Szegedin (1734) geboren, wohin sein Vater, ein gebürtiger Wiener, ausgewandert war. Von seinen jetzt ganz unbekannten Kompositionen befinden sich einige im Archiv des Stiftes Klosterneuburg. Im Anfang des 19. Jahrh. war er noch als Komponist sehr beliebt und seine kirchlichen Werke wurden in vielen Kirchen Wiens aufgeführt [2]). Sein Sohn Ignaz [3]) (der Vater Leopolds) studierte Jus und erlangte 1794 den Doktorhut. 1828 wurde er in den Adelsstand erhoben. In den Mußestunden (außer Advokat war er noch Professor für Handelswissenschaften) trieb er eifrig Musik; bei ihm zuhause fanden musikalische Zusammenkünfte statt, die später historische Bedeutung annahmen (vgl. Anm. 2). Seine Baßstimme soll vom tiefen D bis zum Tenor G gereicht haben und er soll „ohne strenge Gesangsbildung, aber durch Übung und durch das Vorbild der größten Sänger jener Zeit ausgebildet, mit lebhaftem Geiste und warmem Gefühl begabt“, ernste und heitere Partien aus den damals modernen Opern „mit bedeutender Wirkung“ ausgeführt haben. Unter seine persönlichen Freunde zählte er Mozart, Haydn, Beethoven, Salieri und noch andere „musikalische Sterne“ und sang „deren Werke nach ihrer Anleitung und in ihrem Geiste“. Seine ebenfalls musikalische Gattin, Anna, teilte die Interessen ihres Mannes, so daß es ganz selbstverständlich erscheint, daß Leopold, ihr Kind, seit seiner frühesten Jugend an gute Musik gewöhnt, auch ein eifriger Jünger und Förderer dieser Kunst wurde.

Leopold wählte ebenso wie sein Vater die juridische Laufbahn, 1819 promovierte er zum Dr. juris und folgte seinem Vater als Hofrichter des Schottenstiftes. 1842 wurde er Hof- und Gerichtsadvokat. Die Verdienste, die er sich um die Musik erworben hat, sind weit wichtiger als seine schriftstellerische Tätigkeit als Jurist.

Schon in jungen Jahren soll er „ein sicherer Treffer“ gewesen sein, ohne eigentlichen Gesangsunterricht genommen zu haben. Der Domkapellmeister Preindl, der ihn anfänglich im Klavierspiel, später auch in Komposition und Kontrapunkt unterrichtete, riet ihm ernstlich, sich ganz der Musik zu widmen. Jedoch Leopold Sonnleithner zog es vor, Rechtsgelehrter zu werden; vielleicht hat er seine eigenen Begabungen unterschätzt. Er beschloß also, da er nicht „ein mittelmäßiger Künstler“ werden wollte, die Musik nur als seine „Lieblingsbeschäftigung in den Mußestunden“ zu pflegen und wurde ein „tüchtiger Rechtsgelehrter“ [4]).

Außer Schubert, dessen Verhältnis zu ihm aus vorliegender Biographie hervorgeht, zählte er noch Grillparzer zu seinen Freunden, und aus seinen Aufzeichnungen ließen sich viele Einzelheiten zu einer Grillparzer-Biographie verwerten. Seine meist durch Selbstunterricht erworbenen Kenntnisse im musikhistorischen Fach waren ungeheuer. Man nannte ihn die „lebendige Quelle der Musikgeschichte Wiens“. Eine Ausgabe seiner zahlreichen, an verschiedenen Orten zerstreuten Schriften über Musik bereite ich jetzt vor.

L. von Sonnleithners Manuskripte sind eine unerschöpfliche Fundgrube für die Forschung der Musikgeschichte in Wien [5]).

---

[1]) Vgl. Gerber IV, Sp. 218, Gaßner, Universallexikon der Tonkunst, S. 791.

[2]) Es wäre zwecklos, die juridischen Werke der einzelnen Familienmitglieder aufzuzählen. Ich beschränke mich daher auf die Erwähnung der musikalischen.

[3]) Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien, S. 140.

[4]) Vgl. Neue illustr. Zeitung (1873), Nr. 11, S. 13. Zellner, Blätter für Theater, Musik, Kunst usw. (1870), S. 148. Rezensionen über Theater, Musik und bildende Kunst (1862), S. 369.

[5]) Vgl. meine biographische Skizze über „Johann Gallus Mederitsch“, Musikpädagogische Zeitung, VIII. Jahrgang, Nr. 3, S. 17.

Nachzutragen wären noch einige Daten über Leopolds Onkel, Joseph, der vielleicht der wichtigste Vertreter seines Stammes ist.

Als Nachfolger Kotzebues wurde dieser 1804 zum Sekretär des k. k. Hoftheaters ernannt. Als Sekretär der Gesellschaft der Musikfreunde und noch anderer musikalischer Vereine, hatte er Gelegenheit, sich auch auf musikalischem Gebiet zu betätigen. So veranlaßte er (11. und 14. November 1813) die erste große Oratorien-Aufführung, und zwar wurde da „Thimotheus" (Alexanderfest) von Händel gegeben. Auch trug er viel zur Errichtung des Konservatoriums der Gesellschaft bei.

Auf belletristischem Gebiete erwarb er sich große Verdienste durch die Herausgabe der gesammelten Lustspiele Ph. Hafners, nebst einem äußerst wertvollen Anhang über den österreichischen Dialekt. Ferner redigierte er den „Wiener Theateralmanach (1794, 95 und 96)" und das „Taschenbuch für deutsche Schaubühnen und Liebhaber-Theater". Auch übersetzte und überarbeitete er zahlreiche französische Theaterstücke. Sein Hauptwerk ist aber das mühevoll zusammengetragene Material zu einer Geschichte der Musik, „Collectaneen", in 41 starken Bänden zusammengefaßt[1]).

* * *

Wir lassen nunmehr Leopold von Sonnleithner über Schubert sprechen.

Wien, 1. November 1857.

Euer Wohlgeboren!

Sie fordern mich auf, Ihnen Notizen über den verstorbenen Franz Schubert mitzuteilen. Ich würde sehr gerne diesem Wunsche in ausgedehntem Maße entsprechen, wenn ich nur in der Lage wäre, wesentlich mehr als das schon bekannte zu geben. Ich selbst habe eine ganz kleine Biographie Schuberts geschrieben, welche in den Monatsberichten der Gesellschaft der Musikfreunde, erster Jahrgang (1829) zweites Monatsblatt, abgedruckt ist und so ziemlich das wesentliche enthält, was ich von ihm wußte[2]). Wenn Sie diesen Aufsatz nicht ohnehin kennen (wie ich voraussetzen darf), so mache ich Sie hiemit darauf aufmerksam und bin nötigenfalls bereit, Ihnen mein Exemplar des Buches zur Einsicht mitzuteilen.

Ich lernte früher Schuberts Lieder kennen als seine Person im näheren Umgange; einige meiner Schulfreunde erhielten von Konviktisten, mit denen Schubert zusammen studierte, Abschriften einiger seiner Lieder. Wir erkannten bald die Vortrefflichkeit derselben und ich selbst schrieb mir mehrere Hefte derselben zusammen, worunter besonders die Goethischen und unter diesen „Erlkönig" den ersten Platz einnahmen.

Bei meinem Vater, dem K. K. Rate Dr. Ignaz Edler v. Sonnleithner (Advokaten und K. K. Professor) fanden durch eine Reihe von Jahren, jeden Winter alle 14 Tage, an Freitagen musikalische Abendunterhaltungen für geladene Freunde statt, deren Anordnung und Leitung ich allein besorgte. Die vorzüglichsten hiesigen Kunstfreunde und Künstler nahmen daran Teil, und fremde Künstler ließen sich gerne aufführen. Die Zahl der Zuhörer betrug stets 120, und wir hatten Not, den Zudrang abzuwehren. Bald faßte ich den Entschluß, Schuberts Lieder in diesem Kreis bekannt zu machen, was ich auch einigen Gesangsdilettanten mitteilte[3]). Unter diesen war Herr August

---

[1]) Vgl. J. S. Ebersberger (1838) I, S. 272. Gaßner, S. 791. Über alle Sonnleithner vgl. Wurzbach XXXVI, S. 1 ff.

[2]) Diese Biographie ist selbstverständlich von der Schubert-Forschung längst überholt worden und hat wohl nur noch den historischen Wert, die erste Schubert-Biographie zu sein.

[3]) Interessant ist es, daß diese Versammlungen durch ähnliche private Veranstaltungen von Schuberts Vater ins Leben gerufen wurden. Dieser pflegte nämlich schon im Jahre 1814 zweimal wöchentlich in seiner Wohnung Kunstfreunde zu versammeln und führte mit ihnen zuerst nur Streichtrios, später auch Haydnsymphonien auf. Als nun aber der Raum im Hause des alten Schubert

Ritter v. Gymnich, ein Staatsbeamter[1]), der gleich mir die Genialität des Komponisten schnell erkannte. Besonders sprach ihn „Erlkönig“ an, welchen er zuerst am 1. Dezember 1820 in einer Soirée bei meinem Vater mit dem entschiedensten Beifall vortrug. Am 19. Jänner 1821 sang er ebenda den „Wanderer“ mit ähnlichem Erfolge. Am 2. März 1821 trug Frl. Sophie Linhart[2]) „Gretchen am Spinnrade“, und am 30. März den „Jüngling auf den Hügel“ bei uns vor, und an dem letzteren Tage wurde auch der „Gesang der Geister über den Wassern“ von acht trefflichen Männerstimmen gesungen als: Barth[3]), Gymnich, Umlauf, Krabner, Nejebse[4]), Götz[5]), Preisinger und Hardt.

Schon der Vortrag „Erlkönig“ machte großes Aufsehen; Schubert's Name wurde plötzlich in allen musikalischen Kreisen genannt und man fragte sich, warum seine Lieder nicht in Druck erschienen; inzwischen war ich durch einen persönlichen Freund Schubert's, Herrn Josef Hüttenbrenner[6]) mit den Verhältnissen des ersteren näher bekannt geworden, und hatte erfahren, daß seine pekuniäre Lage keineswegs befriedigend sei. Wir beschlossen daher einen Verleger für seine Werke zu suchen, wozu Schubert selbst, in seiner naiven Einfachheit, gar nicht geeignet war[7]).

---

für die immer größer werdende Gesellschaft nicht ausreichte, verlegte man diese Zusammenkünfte in das Haus des Handelsmannes Franz Frischling. Aber auch von da mußte die Gesellschaft wegen Raummangels ausziehen. So findet man sie in den Jahren 1815—1818 in der Wohnung des Herrn Otto Hatwig, Mitglied des Burgtheaterorchesters; die Zahl der Mitwirkenden war bis auf 37 herangewachsen; 1818—1820 bei Herrn Anton Pettenkoffer; da aber dieser auf sein Gut zog und der Gesellschaft die Mittel fehlten, passende Räumlichkeiten zu mieten, schloß sie sich einer ähnlichen an, welche schon seit 1815 ihre „Produkzionen“ im Hause des k. k. Rathes Dr. Ignaz Edlen v. Sonnleithner abhielt. Die noch erhaltenen Verzeichnisse der ausübenden Personen enthalten Namen wie: Georg Hellmesberger, Franz Böhm, Karl Maria von Bocklet, Ignaz Schuppanzigh, Ignaz Moser, Bernhard Molique, Ferdinand Bogner, Karl Czerny, Karl Schuncke, Josefa, Anna und Betti Fröhlich und andere noch, die teils damals schon Weltruhm besaßen, teils später erlangt haben. Vgl. darüber die Wiener „Recensionen und Mittheilungen über Theater, Musik und bildende Kunst“, 1892, Jahrg. VIII, S. 177 und 369.

[1]) August Ritter von Gymnich (gest. 6. Oktober 1821) sang zum erstenmal ein Schubertsches Lied in größerem Kreise und bahnte so dem jungen Komponisten den Weg in die Öffentlichkeit.

[2]) Sophie Linhart, später verehelichte Schuller, war eine damals sehr gefeierte Opernsängerin. In einem Brief vom 26. März setzt Leopold v. Sonnleithner durch Josef Hüttenbrenner (siehe Anm. 6) eine Probe zu diesem Konzert fest: „Hr. v. Hüttenbrenner! Ich ersuche Sie, ja gewiß zu besorgen, daß Schubert morgen zu Frl. Linhardt kömmt, um mit ihr den Jüngling zu probieren, welchen sie bei mir singt, dann, daß Schubert Mittwoch um 1/2 12 Uhr zu mir kommt, um seinen Geisterchor zu probieren. Ich rechne auf ihre Gefälligkeit, daß Sie veranstalten, daß Schubert gewiß zu diesen Proben kömmt. Ich muß mich billig wundern, daß sich Schubert überhaupt nicht bei mir sehen läßt, da ich doch wegen seinem Erlkönig und wegen anderer Angelegenheiten ihn dringend zu sprechen habe. Mit Achtung Ihr Ergebener Leop. Sonnleithner“.

[3]) Josef Barth (1781—1865), Tenor, Buchhalter.

[4]) Wenzel Nejebse (1796—1865), k. k. Rat und Kassadirektor.

[5]) Josef Götz (1784—1822, gestorben am 9. März), Baß, zuerst Konzipist, dann k. k. Hofopernsänger und Mitglied der Hofkapelle.

[6]) Josef Hüttenbrenner, Bruder des Komponisten Anselm H., wurde am 17. Februar 1796 in Graz geboren; kam nach Wien und machte daselbst im Jahre 1817 Schuberts Bekanntschaft. Obwohl selbst nur wenig musikalisch begabt, gehörte er zu den begeistertsten Anhängern Schuberts. In einem Brief (1819) an Joh. Nepom. Schröckinger spricht er die prophetischen Worte: „Schubert wird wirklich als ein neuer Orion am musikalischen Himmel glänzen“. Unermüdlich war H. im Bestreben, Schuberts Werke zu verbreiten und berühmt zu machen; H. verdient vor allem dadurch Anerkennung, daß er die von Schubert verliehenen Manuskripte zurückverlangte und sie sammelte, wodurch sicher viele Lieder, die sonst jetzt verloren wären, uns erhalten blieben. H. starb im Jahre 1822 als pensionierter Registraturbeamter.

[7]) Schubert hatte schon 1817 seinen „Erlkönig“ zum Verlegen an Breitkopf & Härtel gesandt. (Vgl. O. E. Deutsch. 18. IV 1817).

Ich trug den Erlkönig dem Kunsthändler Tobias Haslinger und Anton Diabelli an.

Allein beide verweigerten die Herausgabe (selbst ohne Honorar) weil sie wegen der Unbekanntheit des Komponisten und wegen Schwierigkeit der Klavierbegleitung keinen lohnenden Erfolg erwarteten. Durch diese Zurückweisung verletzt, entschlossen wir uns die Herausgabe auf Schubert's Rechnung selbst zu veranstalten. Ich, Hüttenbrenner und noch zwei Kunstfreunde legten die Kosten des ersten Heftes aus Eigenem zusammen, und ließen im Februar 1821 den „Erlkönig" stechen. Als mein Vater in einer Soirée bei uns mündlich ankündigte, daß der „Erlkönig" zu haben sei, wurden an demselben Abend 100 Exemplare von den Anwesenden gekauft und die Kosten des zweiten Heftes waren gedeckt. So ließen wir die 12 ersten Werke für eigene Rechnung stechen und bei Anton Diabelli in Kommission verkaufen. Von dem reichlichen Erlöse zahlten wir Schuberts Rückstände an Wohnsitz, Schuster- und Schneiderkonto, im Gasthause und Kaffehause und gaben ihm noch erhebliche Geldbeträge in die Hand; leider bedurfte es einer solchen Bevormundung, denn er hatte keinen Begriff von häuslicher Aekonomie und wurde von seinen Gasthausfreunden (meistens Maler oder Dichter und nur wenige Musiker) oft zu unnützen Ausgaben verleitet, wovon die anderen mehr als er selbst genossen. Wäre die Sache so fort gegangen, so hätte Schubert großen Nutzen von seinen Werken gezogen, und wäre Eigentümer derselben geblieben. Allein Diabelli bot ihm hinter unseren Rücken für Platten und Verlagsrecht der ersten 12 Werke 800 Fl. an. Diese Summe verleitete Schubert den Antrag anzunehmen und damit war es um seine Freiheit geschehen. Er nahm für diese 12 Werke im ganzen ungefähr 2000 Fl. Wäh., also durchschnittlich 166 Fl. für jedes Werk an, ein Honorar, welches er später nie mehr erlangte. Dieses eigentlich undankbare Benehmen Schubert's entfremdete ihn uns keineswegs; wir bedauerten seine Schwäche, fuhren aber fort uns der Aufführung und Verbreitung seiner Werke anzunehmen.

Inzwischen war er aber auch in anderen Kreisen bekannt geworden. Der Hof-Opernsänger Michael Vogl[1]) hatte ihn schon früher gekannt und erkannt, und seine Lieder in kleinen Kreisen seiner Freunde gesungen. Mein Onkel, der K. K. Regierungsrat Josef Sonnleithner gab nun Veranlassung, daß Vogl auch öffentlich den „Erlkönig" sang. Es war am 7. März 1821 (Aschermittwoch), daß die Gesellschaft adeliger Damen zur Beförderung des Guten und Nützlichen (wie damals jährlich) Abends im Kärtnerthor-Theater eine musikalische Akademie mit Deklamationen und Tableau gab. Mein Onkel als Sekretär der Gesellschaft arrangierte das Konzert und da er durch mich mit Schubert's Musik bekannt geworden war, so veranlaßte er die Aufführung von 3 Kompositionen desselben an diesem Abend und zwar: 1. Erlkönig, gesungen von Vogl, begleitet von Anselm Hüttenbrenner; 2. das Dörfchen, Vokal-Quartett, gesungen von den Herren: Barth, Umlauf, Nejebse, Götz; 3. Gesang der Geister über den Wassern von Goethe, für 8 Männerstimmen. Das war die erste öffentliche Produktion Schubert'scher Kompositionen[2]). Nr. 1 und 2 gefielen sehr,

[1]) Johann Michael Vogl, am 10. August 1768 geboren, studierte zuerst in Kremsmünster und kam dann nach Wien, wo er nach Beendigung seiner juridischen Studien zu praktizieren begann. Bald folgte er aber, einem inneren Triebe gehorchend, dem Rufe des ihm befreundeten Franz X. Süßmayer (1766—1803) und ließ sich (Mai 1794) als Sänger in der Hofoper engagieren. Mit Schubert trat er um 1817 in nähere Beziehungen, nachdem er sich anfänglich gesträubt hatte, ihn kennen zu lernen, bald aber erkannte er das Genie des jungen Komponisten und bemühte sich, ihn bekannt zu machen. Vogel starb am 19. November (am selben Tag wie Schubert) 1840.

[2]) Das stimmt nicht. Die erste Aufführung eines Schubertschen Werkes fand in einem Konzert des Geigers Ed. Jaëll im Saale „Zum römischen Kaiser" am 1. März 1818 statt; und zwar wurde da eine Ouvertüre aufgeführt. Das erste Lied (Schäfers Klagelied) sang der Tenor Franz Jäger abermals in einem Konzert Jaëlls am 28. Februar 1819.

Nr. 3 sprach weniger an; es ist schwer erfaßlich und war nicht genügend einstudiert[1]). In einem Wohlthätigkeitskonzert am 27. April 1821 wurde im Kärntnerthor-Theater, das eigens hiezu komponierte Vokal-Quartett: „Die Nachtigal" mit günstigstem Erfolge gesungen[2]). Ebenda sang Vogl am 8. Oktober in einem Konzert vor einem Balette abermals den Erlkönig, begleitet von Karl Schunke; am 15. April 1822 wurde im landständ. Saale in Josef Merk's Konzert[3]) ein neues Vokal-Quartett durch die Herren Barth, Tietze, Nestroy, Nejebse vorgetragen. Die weiteren Produktionen seiner Werke wurden immer zahlreicher und es fehlte weder an Sängern noch an Verlegern dafür. Leider befand sich Schubert, dem jeder Sinn für Geldwirtschaft fehlte, immer in Verlegenheit, sodaß die Verleger, wenn er gerade Geld brauchte, seine Werke ihm um Spottpreisen abnahmen und dabei das hundertfache gewannen. Schubert war ungemein fruchtbar und fleißig im Komponieren. Für alles andere was Arbeit heißt, hatte er keine Lust. Theater und feine Gesellschaft besuchte er wenig; er liebte den Abend im Kreise lustiger Kameraden im Gasthause zuzubringen, wobei oft die Mitternachtsstunde unbemerkt vorüberstrich, und im Genusse zuviel getan wurde. Damit gewöhnte er sich an bis 10, bis 11 Uhr des Morgens im Bette liegen zu bleiben; und da er dann um diese Zeit die meiste Lust zum Komponieren verspürte, so vergingen auf diese Art die Vormittagsstunden, und die schönste Zeit zu dem Erwerb durch Unterricht war damit verloren. Diese Lebensweise war auch vorzüglich daran schuld, daß er sich als Korrepetitor im Kärntnertor-Theater nicht halten konnte. Er vermochte nicht die Probestunden pünktlich einzuhalten und das mechanische dieser Arbeit war ihm verdrießlich. Was Schindler über den Verlust der Anstellung im Theater erzählt, mag nicht ganz ohne Grund sein, doch hörte ich damals nichts davon. Der Hauptgrund war gewiß sein Mangel an Pünktlichkeit. Was Schindler über seine Neigung zum Trunke sagt, ist wohl etwas übertrieben, in keinem Falle soll dieser Umstand in seiner Biographie zu sehr hervorgehoben werden. Ich muß aber leider gestehen, daß ich ihn mehrmals im trunkenen Zustande sah. Ich war einmal zusammen mit ihm in einer Gesellschaft in der Vorstadt, wo viel musiziert und geschmauset wurde. Ich ging um 2 Uhr nachts heim. Schubert blieb noch länger und ich erfuhr am nächsten Tage, daß er unfähig nachhause zu gehen sich dort ausschlafen mußte. Dies geschah in einem Hause wo er nicht lange bekannt, sondern vor kurzem erst eingeführt worden war. Diese Notiz gehört übrigens nur für den Biographen, nicht für die Biographie.

Die erste Komposition von Schubert, welche ich kennen lernte, war eine Kantate: Prometheus (in einer Abteilung), Text von Drexler für Solostimmen, Chor und Orchester. Die Studierenden der Rechte im vierten Jahre wollten im Jahre 1816

---

[1]) Im selben Sinne urteilen auch die damaligen Zeitungen.

[2]) Darüber urteilen die Zeitungen: Sammler, 28. April 1821: „... Ein überaus schöner Vokalchor ‚die Nachtigall', gedichtet von Unger, in Musik gesetzt von Schubert, dessen Wiederholung stürmisch verlangt wurde." Theaterzeitung, 1. Mai 1821: „... ein trefflich komponierter Vokalchor von unserem talentvollen Schubert, ‚die Nachtigall', gedichtet von Unger, welcher enthusiastisch noch einmal zu hören begehrt wurde. Schuberts ausgezeichnetes Talent findet täglich mehr Würdigung." Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung: „... Die Nachtigall, gedichtet von Unger, als Vokalquartett in Musik gesetzt von Herrn Schubert, gefiel sehr gut, und mußte wiederholt werden."

[3]) Wiener Zeitschrift für Kunst usw., 15. April 1822: „Das neue Schubertsche Quartett (Geist der Liebe [XVI, 6]) ward von den HH. Barth, Tietze, Nestroy und Neyebse vortrefflich vorgetragen, und mußte wiederholt werden. Schade, daß, wie wir schon neulich bemerkt haben, diese Art von Kompositionen durch die gar zu große Nähe, in welcher die vier Stimmen liegen, wie durch die Anstrengungen, welchen der erste Tenorist unterworfen ist, in sich selbst den Keim eines geringeren Effektes trägt, als der sein würde, wenn sie für die eigentlichen vier Stimmen gesetzt wären."

ihrem Professor der politischen Wissenschaften, Heinrich Watteroth, der ein großer Musikfreund war, eine Überraschung zu seinem Namenstage (12. Juli) machen. Ein Studierender verfaßte den recht hübschen Text der Kantate Prometheus, welche Schubert in Musik setzte. Watteroth[1]) bewohnte in der Vorstadt Erdberg, in der Hauptstraße, anfangs links ein Haus, mit einem sehr hübschen Garten und in diesem Garten wurde gegen Abend die Kantate mit großem Beifalle gegeben. Die Aufführung mußte wegen schlechten Wetters nochmals verschoben werden und fand erst am 24. Juli (1816) statt. Schubert dirigierte selbst, Fräulein Marie Lagusius (später verehlichte Griesinger), Herr Pechazek (als Magistratsrat gestorben) und Herr Josef Götz (als Mitglied des Hofoperntheaters gestorben) sangen die Solis und viele Studierende wirkten gleich mir im Orchester oder Chore mit. Die Aufführung war im Wesentlichen recht gelungen und Schubert's Musik machte auf Hörer und Mitwirkende einen entschieden günstigen Eindruck. Das Werk, voll Erfindung und Ausdruck, glänzend instrumentiert, — drang aber doch nicht in die Öffentlichkeit. Ich schlug es mehreremale zur Aufführung in Konzerten des Musikvereines etc. vor, allein man wollte es nicht wagen, ein Werk des jugendlichen noch nicht anerkannten Tonsetzers aufzuführen!! Das Werk hat sich aber leider an dieser Zurücksetzung gerächt; denn es ist verloren gegangen. In den letzten Jahren von Schuberts Leben wurde es an einigen Orten verlangt; ich selbst vermittelte die Übersendung von Partitur und Stimmen an das Stift Göttweih. Ich errinnere mich bestimmt, daß es Schubert plötzlich dringend zurückverlangte, weil er es für eine andere Aufführung Jemandem zugesagt habe. Ich besorgte die schnelle Rücksendung aus Göttweih, ließ alles in Schuberts Wohnung bringen und einige Wochen darauf starb Schubert. Das Werk aber war spurlos verschwunden und mein damals erlassener öffentlicher Aufruf blieb unbeantwortet. Vielleicht würde jetzt ein neuer Aufruf einen besseren Erfolg haben[2]); ich fürchte aber, daß Alles in einem Kloster-Archiv liegt, ohne daß vielleicht der jetzige Archivar etwas davon weiß. Ich bin überzeugt, daß diese Kantate gegenwärtig allgemeinen Anklang fände. Herr Hofrat Witteczek, welcher ein Mitunternehmer des Festes bei Watteroth war, dürfte das Textbuch besitzen.

Schubert war sehr gefällig, wenn man Kompositionen von ihm verlangte, besonders wenn ihn Texte ansprachen die man ihm brachte; er faßte auch gleich den musikalischen Gedanken auf, den der erste Eindruck des Gedichtes erzeugte. Ein Beispiel hievon ist folgendes: Ich hatte ihn mit Fräulein Anna Fröhlich, Gesangslehrerin am Konservatorium, bekannt gemacht, der ältesten von vier Schwestern[3]), welche in jener Zeit durch ihre ausgezeichneten musikalischen Kenntniße großen Ruf erworben hatten. Auf Ersuchen des Fräuleins Anna Fröhlich hatte Schubert mehrere köstliche Sachen für mehrere Weiberstimmen komponiert, z. B. den 23. Psalm: „Gott ist mein Hirt" — komponiert Dezember 1820 — ferner die Geburtstagshymne für Sopran, Alto, Tenor und Baß, Op. 146 — dann die Kantate: „Miriams Siegesgesang" für Sopran (oder Tenor) Solo und großen Chor, Text von Grillparzer Op. 136, (der Solopart war auch für Josephine Fröhlich geschrieben) erste Aufführung 1829, 30. Jänner. (Siehe Nachtrag), mit Klavierbegleitung später von Franz Lachner instrumentiert. —

[1]) Heinrich Josef Watteroth (1756—1819), Professor der politischen Wissenschaften an der Wiener Universität.

[2]) Das Werk ist heute noch unauffindbar; ich selbst habe vor kurzem in Göttweig nachgesucht, konnte aber nichts finden.

[3]) Anna (1793—1880), Gesangslehrerin am Wiener Konservatorium. Barbara (verehelichte Bogner), (1798—1878), Malerin. Josephine (1808—1878), Sängerin. Kathi (1800—1879), die Freundin Grillparzers.

Fräulein Fröhlich war die Musiklehrerin meiner gegenwärtigen Gattin, welche damals als Fräulein Louise Goßmar, mit ihren Eltern die Sommerszeit in Unter-Döbling zubrachte. Um dieser ihrer Schülerin an ihrem Geburtstage eine große Freude zu machen, veranstaltete sie am 11. August 1827 eine Nachtmusik im Garten des Döblienger Landhauses. Auf Ersuchen des Fräuleins Fröhlich hatte Franz Grillparzer das schöne Gedicht „Ständchen" (Zögernd, stille etc.) verfaßt und sie gab dieses Schuberten mit der Bitte, es für ihre Schwester Josephine (Mezzosopran) und einem Weiberchor als Serenade in Musik zu setzen. Schubert nahm das Gedicht in die Hand, ging in eine Fensternische, las es ein parmal aufmerksam durch und sagte dann lächelnd: „Ich hab's schon, es ist schon fertig, es wird recht gut werden." Nach einem oder zwei Tagen brachte er die Komposition und sie ist auch wahrhaftig recht gut geworden! — Die Wirkung der ersten Aufführung in einer schönen Sommernacht im Freien, war auch herrlich; jetzt wird das Stück öfter von Männerstimmen gesungen und auch so jederzeit mit großem Beifalle aufgenommen. (Siehe den Nachtrag.)

Unter denen welche Schuberts Genius früh erkannt und gefördert haben, steht ohne Zweifel Michael Vogel[1]) in erster Reihe. Was musikalische Deklamation betrifft, so verdankt Schubert seinem Vortrage und Rate vieles. Vogel hat ihn auch mit Kunstmäcenen und Künstlern bekannt gemacht, ihn auf Reiseausflügen (nach Stadt Steyr etc.) öfters mitgenommen, besonders aber durch den Vortrag seiner Lieder in gesellig musikalischem Kreis viel zu seiner Anerkennung beigetragen. Vogel war als Künstler eine edle Natur; er hatte die Rechte absolviert und auch außerdem Bildung erhalten. Er vermied das Gemeine im Leben, wie in der Kunst und hatte daher in dieser Richtung einen günstigen Einfluß auf Schubert, der sonst durch andere Einwirkungen noch mehr in Gemeinheit versunken wäre. Allein Vogel war weder Tonsetzer noch ein eigentlicher Kunstsänger. Er war als Sänger ein glücklicher Naturalist mit sympathischem Klange der Stimme mit gefühlvollem ansprechenden Vortrag. Sein „Augenarzt", sein „Jakob Friburg", sein „Orest", sein „Talasko", waren wahrhafte Genüsse. Allein von der eigentlichen Stimmbildung, von einer Schule hatte er nicht die entfernteste Idee[2]). Er trug viele Schubert'sche Lieder hinreißend, tief ergreifend, wenn auch (besonders in späteren Jahren) mit unverkennbarer Affektation und Selbstgefälligkeit vor. Schubert mußte sich häufig nach ihm richten und die Klage, daß viele Schubert'sche Lieder eigentlich für keine Stimmlage vollkommen passen, findet vorzüglich in dem Einflusse Vogels ihre Veranlassung und Entschuldigung. Vogel brachte oft mit einem tonlos gesprochenen Worte, mit einem Aufschrei, oder einem Falsetton, eine augenblickliche Wirkung hervor, die aber künstlerisch nicht zu rechtfertigen war und von einem anderen nicht wieder gegeben werden konnte.

Vogels Einwirkung war auch (nebst den Maler-Freunden[3])) größtenteils daran schuld, daß Schubert sein Genie viel zu sehr in der kleinen Liederform zersplitterte

---

[1]) Siehe Anmerkung 1 auf S. 470.

[2]) Trotzdem verfaßte Vogl eine Singschule.

[3]) Gemeint sind: 1. Moritz von Schwind (1804—1871), Maler; von seinem Freundschaftsverhältnis mit Schubert erzählt er: „Wir haben ein paar flüchtige Lebensjahre in glücklicher Not und Freundschaft versungen und vermusiziert." Schwind malte zwölf Schubertporträts. Vgl. Fr. Haack. „M. v. Sch." (Leipzig 1898). Seinen sehr interessanten Briefwechsel gab heraus E. Windegg unter dem Titel „Künstlers Erdenwallen", München 1912. — 2. Leopold Kupelwieser (1796—1862), berühmter Historienmaler, stellte, nach einer Kunstreise nach Italien (1824—25 gemeinsam mit Alexis von Beresin), sein Schaffen in den Dienst der Kirche. 1852 Professor an der Meisterschule für Historienmalerei. Von seiner überaus fruchtbaren Tätigkeit zeugen die zahlreichen von ihm gemalten Altar-

und es nicht zur Vollendung in den großen Formen der Symphonie und Oper brachte. Er hat wohl auch eine bedeutende Zahl größerer Werke geschrieben, die viel großes und geistreiches enthalten. Er hatte aber keinen Freund der als Meister über ihm stand, der ihn bei solchen Arbeiten ratend, abmahnend, verbessernd hätte leiten können. Salieri gab ihm früher Unterricht; er war aber schon zu alt und gehörte einer ganz anderen Schule und Kunstperiode an. Salieri konnte nicht der Meister eines Jünglings sein, der von Beethovens Genius begeistert und durchdrungen war; Salieri verstand den Gesang und die ältere Opernform, von Instrumentalmusik (Sonate, Quartett, Symphonie) hatte er sowenig einen Begriff als von der wahren Kirchenmusik. — Ein vollendeter Komponist als Lehrer und musikalischer Ratgeber und ein väterlicher Freund zur Regelung der Lebensweise, das war es was Schubert fehlte und was ihn hinderte, jene Größe zu erreichen, zu der ihn die Natur bestimmt zu haben schien.

Dies sind die Züge aus Schuberts Leben und Charakter, deren ich mich noch (außer den Angaben der gedruckten Biographie) entsinne. Sollte mir noch etwas einfallen, so werde ich es nachträglich mitteilen. Ich vermute, daß Ihnen die meisten Jugendfreunde bekannt sind, und daß Sie sich an alle gewendet, um Notizen zu erhalten. Doch erlaube ich mir einige, Ihnen möglicherweise nicht bekannte Männer zu nennen. Hofrat Josef Kleindl vom Obersten-Gerichtshofe in Wien, war zugleich mit Schubert im Konvikte und innig mit ihm befreundet; er wird viele kleine Züge seiner Studienjahre wissen, Professor Leopold Kuppelwieser[1]) (an der Akademie der bildenden Künste) war ein Mitglied des gewöhnlichen Gasthauskreises an dem Schubert häufig teilnahm. Die Hofräte Spaun und Witteczek sind Ihnen sicher als Freunde Schuberts bekannt. Der letztere besitzt eine schriftliche Sammlung seiner gedruckten und ungedruckten Lieder mit der Zeitangabe ihrer Entstehung. Es wäre wichtig und interessant die Chronologie von Schuberts Werken mit Hilfe dieser Sammlung herzustellen. Sch. merkte auf allen Kompositionen die Zeit der Vollendung genau an[2]). Die Manuskripte welche V. Spina und Haslinger besitzen, dürften (besonders für Instrumentalsachen) ergänzen, was bei Witteczek fehlt. Die Originale der älteren Lieder sind meistens in verschiedene Hände verstreut oder ganz verloren. Viele wurden nach Abschriften von meiner Hand gestochen.

Ich schließe mit dem Wunsche, daß Sie recht viele und noch reichere Quellen zu dem Werke finden mögen, auf dessen Erscheinen ich mich herzlich freue. Ich verharre mit Hochachtung Euer Wohlgeboren

ergebenster

Leopold Sonnleithner m. p.

---

bilder in Österreich. Von ihm haben wir fünf Schubertbilder, ferner ein sehr gelungenes Porträt des Hofopernsängers Vogl. Vgl. Wurzbach XIII, 392 ff., Carinthia (Klagenfurt 1862) Nr. 25, S. 196 und (Klagenfurt 1863) S. 120. Österreichische illustrierte Zeitung 1851, Nr. 10, Die Kultur III, S. 502 ff.

Noch an anderer Stelle beklagt sich Sonnleithner, daß Schuberts kompositorische Tätigkeit unter dem Einflusse seiner Freunde litt. In der bereits erwähnten Schubert-Biographie (vgl. Anm. 2 S. 466) (Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde des Ö.K. S. 24) heißt es: „Es ist zu bedauern, daß Schubert zu seinem nächsten und vertrautesten Umgange, besonders in früherer Zeit, beinahe gar keine Tonkünstler, sondern meist nur Künstler anderer Fächer wählte, welche wohl seinem Genius huldigen, aber ihn nicht leiten konnten. Ein ausgezeichneter, erfahrener Tonsetzer würde sein Streben wahrscheinlich noch mehr auf größere Werke hingelenkt haben und ihm dabei, in Bezug auf äußere Form, planmäßige Anlage und Effekt im Großen rathend zur Seite gestanden seyn."

[1]) Siehe Anmerkung 3 auf S. 473.

[2]) Ein thematisch-chronologisches Verzeichnis von Schuberts Werken gibt Ludwig Scheibler (bei Georg Müller, München) heraus.

Nachtrag

Im Jahre 1819, oder 1820 sendete Schubert an Göthe ein geschriebenes Heft seiner Kompositionen dieses Dichters mit einem ehrerbietigen Begleitschreiben[1]). Er erhielt aber nie eine Antwort, Göthe war kein Musikfreund und mochte auch zuviele derlei Zuschriften erhalten um jeden ihm ganz Unbekannten beachten zu können[2]).

Schubert komponierte meistens aus innerem Drange oder aus Gefälligkeit für Bekannte, ohne daß von einem Honorar die Rede war. Höchstselten erhielt er (außer vom Verleger) ein Ehrengeschenk für die Widmung[3]). Seine große Symphonie komponierte er (unaufgefordert) für die Gesellschaft der Musikfreunde, welcher er seine Handschrift überreichte. Er empfing dafür ein Ehrengeschenk von 100 Gulden, welches ihm sehr willkommen war. Der Betrag ist an sich nicht groß, aber doch nach den Mitteln der Gesellschaft nicht unbedeutend.

Über sein Verhältnis zum weiblichen Geschlechte, ist mir wenig bekannt; er war gewiß nicht unempfindlich; aber diese Richtung trat bei ihm keineswegs so lebhaft hervor, als es sonst bei Männern von lebhafter Phantasie der Fall zu sein pflegt. Von einer entschiedenen länger dauernden Liebschaft habe ich noch nie etwas gehört. Auf einem Gute in Ungarn soll er bedeutend für eine Dame höheren Standes geschmachtet haben[4]). Josef Hüttenbrenner (Registraturs-Direktor im Ministerium des Innern) und Franz Schober[5]) (Dichter mehrerer Lieder und Opern Schuberts, Schwager des verstorbenen Sängers Siboris) werden über diese Verhältnisse Näheres wissen. Ob und wo Schober noch lebt ist mir unbekannt. (Eben erfahre ich, daß er in Dresden lebt.) Zu den näheren Freunden Schuberts gehörten auch der kürzlich zu Innsbruck verstorbene Dichter Senn[6]), der vorlängst durch Selbstmord um-

[1]) Das war weder im Jahre 1819 noch 1820, sondern im Juni 1825. Allerdings hatte J. v. Spaun schon früher (1817) Schubertsche Manuskripte an Goethe gesandt, die dieser auch damals nicht beachtete.

[2]) Goethe begnügte sich in sein Tagebuch zu diktieren: „16. Juni 1825. Sendung von Schubert aus Wien, von meinen Liedern Compositionen." Die übersandten Lieder waren op. 19: „An Schwager Kronos", „An Mignon" und „Ganymed".

[3]) In einem Schreiben Schuberts an J. v. Spaun vom 2. November 1821 heißt es: „... Nun aber muß ich Dir berichten, daß meine Dedikationen ihre Schuldigkeit getan haben, nähmlich der Patriarch hat 12 u. der Fries durch Verwenden des Vogl 20 Ducaten springen lassen, welches mir sehr wohl thut." Der Patriarch ist Ladislaus Pyrker von Felsö-Eör, dem Schubert op. 4 („Wanderer", „Wanderers Nachtlied" und „Morgenlied") gewidmet hatte. Dem Grafen Moritz Fries (1777—1825) widmete Schubert op. 2 („Gretchen am Spinnrad").

[4]) Gemeint ist Gräfin Caroline Esterhazy, die er in Zeliz im Klavierspiel unterrichtete. Von einer Liebe zu ihr war bei Schubert gar nicht die Rede; vielmehr war sein erdichtetes Verhältnis zu ihr die Maske, unter der er seine wirkliche Liebe zu verbergen suchte. Und das ist ihm auch teilweise gelungen, denn bis an das Ende des 19. Jahrhunderts paarte man ihn stets mit der Gräfin. Der neueren Forschung aber ist es gelungen, nach Aussagen von zwei Freunden Schuberts, den Namen seiner wahren Geliebten zu ermitteln: Es ist Therese Grob, mit der Schubert schon in seiner frühesten Jugend befreundet war. Sie wurde im Jahre 1800 im Lichtental geboren. Im Jahre 1820 vermählte sie sich mit dem Bäckermeister Johann Bergmann; von da an datiert die Abneigung, die Schubert gegen das weibliche Geschlecht hegte. Hüttenbrenner berichtet darüber: „Von der Zeit an, als ich Schubert kennen lernte, hatte er nicht die mindeste Herzensangelegenheit. Er hatte von jener Zeit an, als er seine Liebste für immer verloren sah, eine vorherrschende Antipathie gegen die Töchter der Eva." Therese Grob war keineswegs schön; ihr Gesicht war blatternarbig; jedoch war sie gut gewachsen und hatte ein frommes und heiteres Gemüt. Im Jahre 1814 sang sie mit ihrer bis zum D reichenden Stimme die Sopranpartie aus Schuberts Fdur-Messe in der Lichtentaler Pfarrkirche „Zu den 14 Nothhelfern", eine Aufführung, die Schubert selbst leitete. Sie starb 1875.

[5]) Franz von Schober (1798 - 1883) Dichter, lebte 1843 am Weimarer Hofe, 1856 in Dresden. Schrieb Gedichte (erschienen 1842 und 1865) Vgl. A. Weiß, „F. v. Sch." (1907).

[6]) Johann (Michael?) Senn, (1792—1857) österreichischer Dichter, führte ein sehr bewegtes

gekommene Dichter Mayerhofer[1]); Herr Albert Stadler[2]), derzeit Statthaltereirat in Ober-Österreich oder Salzburg, war auch ein vertrauter Freund Schuberts und soll noch unbekannte Werke von Schubert besitzen.

Ein paar Monate vor seinem Tode kam Schubert zum Besuche bei der Familie Fröhlich und erzählte, daß er die Partituren für Händels Oratorien bekommen habe. Er fügte bei: Jetzt sehe ich erst, was mir fehlt, aber ich will fleißig mit Sechter studieren, damit ich das Versäumte einhole[3]).

Zu den Kompositionen, welche Schubert für Fräulein Fröhlich machte, gehören noch „Gott in der Natur“ Op. 133 komponiert August 1822. — „Nachthelle“ Op. 134, komponiert 1827. Zuerst aufgeführt in einer Abendunterhaltung des Musikvereines am 25. Jänner 1827. Psalm 23, Op. 132, komponiert Dezember 1820. — Miriams Siegesgesang Op. 136 war bestimmt, mit Orchester aufgeführt zu werden in dem Gesellschaftskonzerte des Musikvereines. Schubert komponierte es zuerst (1828) mit Klavierbegleitung und wollte diese später instrumentieren; er starb aber vor der Ausführung dieses Vorsatzes. Dieses Werk wurde zuerst bei dem zur Errichtung eines Grabmonumentes für Schubert (20. Jänner 1829) gegebenem Konzerte aufgeführt und zwar noch mit Klavierbegleitung[4]). Das Solo wurde dabei vom Tenor vorgetragen, obschon es für Mezzosopran komponiert war.

Nachträglich zu obigen Angaben über Grillparzers „Ständchen“, Op. 135, habe ich noch Folgendes erfahren: Durch Mißverstehen des Ersuchens komponierte Schubert dieses Stück zuerst für Altsolo und Männerchor; als er die Handschrift dem Fräu-

---

abenteuerliches Leben. Seine Dichtungen unterschätzten schon seine Zeitgenossen. Und auch heute ist er ziemlich unbekannt. An einer gebührenden Würdigung seiner Person und seiner Werke arbeite ich jetzt. Vgl. Wurzbach XXXIV. 119ff.

[1]) Johann Mayerhofer (1787—1836) österreichischer Dichter, lernte Schubert schon 1814 kennen und wohnte 1819—1821 mit diesem zusammen (Am Hof Nr. 420). Von Schubert angeregt sind seine Gedichte: „Geheimnis“ „Nachgefühl an Franz Schubert“ (19. Nov. 1828) „An Franz“. Von Schubert wurden 40 seiner Gedichte vertont. In einem Anfall von Melancholie stürzte sich M. vom Fenster und starb nach 40stündigem Leiden. Vgl. Wurzbach XVII. 186ff., A. Schumacher „Erinnerungen an J. M.“.

[2]) Albert Stadler hatte schon im Konvikte mit Schubert Freundschaft geschlossen. War zuerst Sekretär, später (1833) Ehrenmitglied des Musikvereins in Linz. Vgl. Wurzbach XXXVII 52. Wr. Allgem. Musik-Zeitung 1843, S. 369; 1845 S. 149.

[3]) Simon Sechter geb. 11. Oktober 1788, gest. 10. September 1867 in Wien; war u. a. Schüler von Anton Kotzeluch; Hoforganist und 1851 Lehrer für Harmonie und Kompositionslehre am Konservatorium der Musikfreunde. Vgl. C. F. Pohl „S. S.“ (1868). Zu einem Unterricht kam es nicht, da nach Sechter Schuberts zunehmendes Unwohlsein ihn ans Krankenlager fesselte. Vgl. Kreißle S. 450.

[4]) In einem Aufsatz L. v. Sonnleithners „Franz Schuberts Todtenfeier“, in welchem er auch dieses Konzert erwähnt, sagt er Folgendes über „Miriams Siegesgesang“ (Monatsberichte der Gesellschaft der Musikfreunde S. 42): „Das Großartige des Gegenstandes übertrug er auf die Form und auf die Ausführung dieses Werkes. In einem Style, der, ohne nachgeahmt zu seyn, an die Erhabenheit der Händelschen Compositionen erinnert, beginnt das Lob Gottes, und geht in den Ton der Rührung und des Vertrauens über bei dem Bilde, daß der Herr, wie ein Hirt die Herde, sein Volk aus Egypten geleitet hat. Der Schauder des Wunderbaren ist der Schilderung des Zuges durch die aufgethürmten Wasserwände beigegeben, ohne in Übertreibung oder kleinliche Malerei auszuarten. Von der vierten Strophe des Gedichtes, wo das Nahen der Feinde erzählt wird, verläßt die Musik die breiten Rhythmen, und in den kühnsten, originellsten und kräftigsten Wendungen reißt sie den Hörer fort in den Strudel der geschilderten Gefahr. Der Untergang Pharao's und seines Heeres steigert das Gefühl auf den höchsten Punkt, und den wirkungsreichsten Gegensatz bildet die hierauf dargestellte Ruhe des Meeres, nachdem es sein Opfer verschlungen hat. Die Wiederholung des Einganges und dann eine kräftige Fuge bilden den Schluß dieses höchst interessanten Tonstückes. Die Begleitung hat Schubert zwar nur für das Pianoforte vollendet; allein dieselbe war für das ganze Orchester bestimmt, und dem Vernehmen nach wird einer seiner Freunde die Instrumentierung besorgen, um dieses Werk im großen zur Aufführung bringen zu können, wozu es sich vorzüglich eignet.“

lein Fröhlich brachte und sie seinen Irrtum rügte, nahm er das Stück gleichmütig wieder mit und brachte es den nächsten Tag für Frauenstimmen umgearbeitet. — Das erste Original ist also wirklich für Männerchor; nur das Solo war für Alt.

Bis zu seinem letzten Lebensjahre dachte Schubert nicht daran ein Konzert zu geben[1]). Da jedoch im Jahre 1828 seine Verleger anfingen, etwas spröder zu werden, weil binnen kurzer Frist gar zu viele seiner Lieder erschienen waren, so war er gedrängt, sich einen Geldzufluß zu verschaffen. Seine Freunde rieten ihm ein Konzert zu geben, wozu er sich auch entschloß; da er jedoch gar nicht der Mann dazu war etwas dergleichen einzuleiten, so waren es wieder seine Freunde, welche das Konzert mit liberaler Bereitwilligkeit arrangierten und ausführten. Ich lege hier den Konzertzettel bei[2]). Der Erfolg war in jeder Beziehung günstig und verschaffte Schubert einen erheblichen Geldzufluß. Die Kritiken finden sich in den Journalen jener Zeit[3]); ich bemerke nur, daß ich mich nicht erinnere, von welchem Quartett der erste Satz gespielt wurde. Das neue Trio war jenes Es dur, Op. 100. — Zur Entstehungsgeschichte dieses Trios noch Folgendes: Der berühmte Sänger Josef Siboni, damals Direktor des Konservatoriums in Koppenhagen, hatte einen Schüler Herrn Berg, einen jungen Tenorsänger von vorzüglicher Begabung (der gegenwärtig in Stockholm am Konservatorium eine ähnliche Stelle einnimmt). Dieser Berg (welcher später der erste Lehrer der Jenny Lind war) kam im Winter 1827/28 nach Wien und war an die Fräuleins Fröhlich (früher Schülerinnen Sibonis) empfohlen, wo er öfter sich im kleinen Kreise als Sänger hören ließ. Vorzüglich schön trug er schwedische Nationallieder vor und Schubert, der ihn bei einer solchen Gelegenheit hörte, war ganz entzückt von diesen schwedischen Liedern[4]). Er erbat sich eine Abschrift davon und benützte die vorzüglichsten davon als Themas zu dem Es Trio; Schubert machte kein Geheimnis daraus, auch war er reich genug an Erfindung, um nicht zu einem Plagiat Zuflucht nehmen zu müssen. Auch wird niemand, der das Trio kennt, bedauern, daß er zu dessen Komposition äußerlich angeregt wurde. — Man kann sich übrigens nicht verhehlen, daß das Trio zu lang ist und durch die in neuer Zeit versuchten Abkürzungen an Wirkung nur gewonnen hat.

Nach Schuberts Tode sprach sich unter den Musikliebhabern allgemein der Wunsch aus, sein Grab durch ein Monument, oder wenigstens durch einen anständigen Grabstein bezeichnet zu sehen. Da es aber in seinem Nachlasse an Geldmitteln fehlte, so veranstaltete Fräulein Anna Fröhlich am 30. Jänner 1829 abends ein Konzert im

[1]) Sonnleithner irrt sich. Schubert hatte schon früher vor, ein Konzert zu geben. Es fehlten ihm aber die Mittel. In einem Brief vom 31. März 1824 an Leopold Kupelwieser schreibt Schubert: „... Das Neueste in Wien ist, daß Beethoven ein Konzert gibt, in welchem er seine neue Sinfonie, 3 Stücke aus der neuen Messe, u. eine neue Ouvertüre producieren läßt. — Wenn Gott will, so bin ich auch gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Konzert zu geben. — —"

[2]) Das Konzert fand am 26. März mit folgendem Programm statt:

1. Erster Satz eines neuen Streichquartetts.

2. a) Der Kreuzzug b) Die Sterne c) Der Wanderer a. d. Mond d) Fragment aus dem Aeschylus, Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 3. Ständchen, Sopran-Solo und Chor. 4. Neues Trio für Pianoforte, Violin und Violoncello. 5. Auf dem Strome. Gesang mit Begleitung des Horns und Pianoforte. 6. Die Allmacht. Gesang mit Begleitung des Pianoforte. 7. Schlachtgesang. Doppelchor für Männerstimmen.

[3]) Die durchwegs günstigen Kritiken bieten im wesentlichen nichts Interessantes. Vgl. „Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung" vom 7. Mai 1828. „Dresdener Abendzeitung" vom 12. Juni 1828. „Berliner allgemeine musikalische Zeitung" vom 2. Juli 1828.

[4]) Schubert soll von diesem Berg so eingenommen gewesen sein, daß er — nach Anna Fröhlich — wenn die Fröhlichs ihn einluden, immer antwortete: „Kommt der Berg, dann komme ich auch ganz gewiß."

Saale des Musikvereines, wovon die Hälfte des Reinertrages zur Errichtung eines Grabsteines für Schubert und die andere Hälfte zu einem wohltätigen Zwecke bestimmt war. — Über dieses Konzert enthält der Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde, 1829, dritte Monatslieferung, Seite 41, einen von mir verfaßten Bericht. Doch will ich hier den Inhalt des Programmes anführen:

1. Miriams Siegesgesang, Gedicht von Grillparzer, Musik von Schubert, vorgetragen von Herrn Ludwig Tietze und dem Chor.

2. Variationen für die Flöte von Gabrielsky, vorgetragen von Herrn Ferdinand Bogner.

3. Die Taubenpost von Seidl; und Aufenthalt von Rellstab, zwei Lieder von Schubert in Musik gesetzt, vorgetragen von dem pens. k. k. Hofopernsänger Herrn Mich. Vogl.

4. Trio in Es für Pfte., Violin und Violoncello von Schubert, gespielt von den Herren v. Bocklet, Jos. Böhm und Joh. Lincke.

5. Die Allmacht, von Pyrker, Lied von Schubert, gesungen von Herrn Karl Schoberlechner.

6. Am Strome von Rellstab, mit obligatem Violoncell, von Schubert, vorgetragen von den Herren Tietze und Lincke.

7. Erstes Finale der Oper „Don Juan" von Mozart, vorgetragen von den Fräuleins Kierstein, Jeckel und Sack und den Herren Tietze, Luzano, Schoberlechner, Nejebse und dem Chore.

Das Konzert war sehr zahlreich besucht und fand solchen Anteil, daß es bald darauf wiederholt wurde. Der Ertrag genügte auch um den sehr anständigen Grabstein am Währinger Dorfkirchhofe zu bestreiten, wo Schubert in der Nähe von Beethoven und Seyfried ruht.

Über die Art wie Schuberts Lieder vorgetragen werden sollen, bestehen heutzutage unter der großen Mehrzahl sehr sonderbare Ansichten. Die meisten glauben das Höchste geleistet zu haben, wenn sie die Lieder in der Art auffassen, welche sie sich als die dramatische vorstellen. Dabei wird möglichst viel deklamiert, bald gelispelt, bald leidenschaftlich aufgeschrien, ritardiert usw. — Ich kann nur sagen, daß ich mich immer fürchte, wenn es in einer Gesellschaft heißt, es werden Schubertsche Lieder gesungen, denn selbst ganz geschickte und in ihrer Weise musikalisch gebildete Damen und Herren versündigen sich gewöhnlich grausam an dem armen Schubert. Ich hörte ihn mehr als hundertmal seine Lieder begleiten und einstudieren. Vor allem hielt er immer das strengste gleiche Zeitmaß ein, außer in den wenigen Fällen, wo er ausdrücklich ein ritardando, morendo, accelerando rc. schriftlich angezeigt hatte. Ferner gestattete er nie heftigen Ausdruck im Vortrage. Der Liedersänger erzählt in der Regel nur fremde Erlebnisse und Empfindungen, er stellt nicht selbst die Person vor, deren Gefühle er schildert, Dichter, Tonsetzer und Sänger müssen das Lied lyrisch nicht dramatisch auffassen. Insbesondere bei Schubert ist der wahre Ausdruck, die tiefste Empfindung schon in der Melodie als solcher gelegen und durch die Begleitung trefflich gehoben. Alles was den Fluß der Melodie hemmt und die gleichmäßig fortlaufende Begleitung stört, ist daher der Absicht des Tonsetzers gerade zuwiderlaufend und hebt die musikalische Wirkung auf. — Es haben daher Sänger mit guter Stimme und einfach natürlichem Vortrage häufig große Wirkung mit diesen Liedern erzielt; so Titze und Lutz, welche beide weder auf eigentliche Gesangskunst noch auf höhere ästhetische Bildung, noch weniger aber auf dramatischem Vortrage Anspruch machen konnten. Michael Vogl überschritt wohl, je mehr seine Stimme abnahm, auch immer mehr die angedeutete Grenze; aber er sang doch immer streng im Takte und half sich

nur als routinierter Opernsänger, so gut er konnte, wo Stimme und Kraft nicht ausreichten. Auch würde Schubert seine Vortragsweise gewiß nicht gebilligt haben, wie sie sich in seiner letzten Zeit entwickelte. Vogl[1]) war 1768 geboren und starb am 20. November 1840, 72 Jahre alt; noch wenige Jahre vor seinem Tode kokettierte er mit seinem Gesange; — für jene, die ihn nicht aus seiner guten Zeit kannten, war er zuletzt schon rein lächerlich. — Einer der besten, vielleicht der beste Schubertsänger war seinerzeit Herr Karl Freiherr von Schönstein[2]) (welchem die Müllerlieder gewidmet sind). Eine schöne, edel klingende Tenorbaritonstimme, hinreichende Gesangsbildung, ästhetische und wissenschaftliche Bildung und sein lebhaftes Gefühl, zeichneten diesem Kunstfreunde aus. Es war ein wahrhaftiger Genuß diese Lieder von ihm vortragen zu hören, begleitet von dem seither verstorbenen Joh. Bapt Jenger, oder von dem damaligen Fräulein Irene Kiesewetter, jetzt Baronin Prokesch. Unter den Damen, welche Schuberts Kompositionen einfach und natürlich vortrugen, muß ich Fräulein Henriette von Spaun (Nichte des Hofrates von Spaun) vorzugsweise nennen. — In neuerer Zeit steht Stockhausen als Schubertsänger obenan. Wenn er sich auch nicht ganz der Richtung des Zeitgeschmackes entziehen konnte, so nähert er sich doch am meisten jener einfach edlen, naiven Auffassung, welche Schubert selbst gewünscht hat. Auch D. Habit gehört zu den wenigen, welche diese Lieder in denkenswerter Weise vortragen. Staudigl war seinerzeit ebenfalls ein berühmter und beliebter Sänger von Schuberts Weisen. Er war auch weit vorzüglicher als die meisten der anderen; aber auch sein Vortrag war häufig zu willkürlich, zu „dramatisch" als daß er auf unbedingte Billigung des Komponisten hätte rechnen können.

Ich komme nochmals darauf zurück, daß zur Schilderung von Schuberts künstlerischer Entwicklung vor allem die Herstellung eines chronologisch geordneten Verzeichnisses seiner Werke notwendig ist. Diese Arbeit wird aber sehr mühevoll sein und nur mit eingehender Mithilfe von Schuberts Bruder Ferdinand sich ausführen lassen. Hinsichtlich der Lieder besitzt Herr Josef Doppler (bei C. Spina & Co.), Verzeichnisse, welche von dem verstorbenen Herrn Pinterics einem Freunde und Verehrer Schuberts herrühren und welche größtenteils die Daten der Kompositionen enthalten. Auch bei Hofrat Witteczek wird sich manches ergänzen lassen. Was aber die Kirchen- und Theatermusik, dann die Instrumentalkompositionen betrifft, so kann nur aus den bei C. Spina und Ferdinand Schubert befindlichen Originalhandschriften und aus den Erinnerungen des Letzteren die erforderliche Auskunft erlangt werden. Bei vielen Sachen wird nichts mehr zu erheben möglich sein, als daß sie in oder vor dem Jahre 1820 komponiert sind. Da dieser Zeitpunkt einen Wendepunkt, nämlich den Eintritt in die Öffentlichkeit bildet[3]), so wird diese Feststellung auch meistens genügen. Die Reihe der Opus-Zahlen ist gar kein Anhaltspunkt; denn bei der Herausgabe waltete Zufall und Willkür in gleichem Maße. Das Verzeichnis von Pinterics enthält 505 Lieder ist aber nicht ganz vollständig[4]).

Über die Aufführung seiner für das Theater bestimmten Arbeiten gibt meine Biographie Schuberts oberflächliche Auskunft; ich will darüber noch einiges Näheres angeben. Herr Michael Vogl war schon frühzeitig bemüht, Schuberts Opern auf die Bühne zu bringen. Auf seine Veranlassung wurde im Kärntnertortheater am 14. Juni 1820 (also noch vor der Veröffentlichung der Lieder) gegeben: „Die Zwillingsbrüder"

[1]) a. a. O.

[2]) Karl Freiherr von Schönstein (1797—1871), vorzüglicher Tenor-Baritonsänger, Ministerialrat im k. k. Finanzministerium.

[3]) Vgl. Anm. 11.

[4]) Heute kennt man an 610 Lieder (wenn man die unvollendeten mitrechnet).

Posse mit Gesang in 1 Akte, aus dem Französischen[1]). Herr Vogl stellte selbst die Titelrolle dar, nämlich die beiden Brüder Franz Spieß und Friedrich Spieß. Die übrigen Darstellenden waren: Lieschen — Frl. Betti Wio, Anton — Herr Rosenfeld, der Amtmann — Herr Josef Gottdank, Herr Schulze — Herr Sebastian Mayer. Herr Vogl als Zwilling tat sein Möglichstes den Militärinvaliden und den schlichten Mann auseinanderzuhalten; auch die Anderen waren befriedigend. Im Ganzen ergab sich jedoch keine schlagende Wirkung. Es ist auch der Text viel daran schuld; nach Plautus und Shakespeare ist es schwer Menächmen zu dichten. Die Operette wurde sechsmal gegeben, nicht 9 mal wie es in meiner Biographie irrig heißt. — Im Sommer 1820 sollte im Theater an der Wien der Decorateur Hermann Neefe, der Maschinist Anton Roller und der Kostümier Lucca Piazza zusammen eine Einnahme haben. Da ich mit Neefe durch seine Frau (meine Cousine) verschwägert war, wendeten sich diese mit dem Regisseur Friedrich Demmer an mich um Rat wegen eines Kompositeurs für eine zu dieser Einnahme beabsichtigte Zauberoper. Sie hatten schon an Schubert gedacht und ich bestärkte sie darin, indem ich sie mit Schubert selbst in Berührung brachte. Dieser entschloß sich sogleich diese Komposition zu liefern, welche auch in ein paar Wochen fertig war; am 19. August 1820 ging in Szene: „Die Zauberharfe", Zauberspiel in drei Akten (Dichter ungenannt)[2]). Die Ouvertüre war jene, welche als Opus 26 im Klavierauszuge gedruckt und als zum Drama „Rosamunde" gehörig, bezeichnet ist. Ich bin aber überzeugt, daß diese Ouvertüre zur Zauberharfe komponiert ist; denn ich erinnere mich genau des Themas und dieses ist auch im Stücke selbst als Melodramm angebracht, wo es sehr treffend das Flackern des Irrlichtes bezeichnet. Sologesang war in der Zauberharfe nur wenig; Chöre und Melodramm waren die Hauptbestandteile; nur Herr Franz Jäger hatte eine sehr hübsche Tenor-Romanze mit Harfenbegleitung[3]). Das Ganze hatte einen mäßigen Erfolg und es war vor Eintritt des Winters vom Repertoire verschwunden. Im Kärntnerthor-Theater wurde am 20. Juni 1821 gegeben: „Das Zauberglöckchen" (la clochette) Zauberoper in drei Akten nach dem französischen des Theaulon von Friedrich Treitschke, Musik von Herold. Hierzu hatte Schubert zwei Nummern[4]) komponiert, die nicht übel waren. Ich beabsichtige die Partitur auszuheben und diese beiden Nummern

---

[1]) Über die „Premiere" erfahren wir aus dem Tagebuch Rosenbaums: „14. Juni 1820: Zum erstenmal „Zwillingsbrüder". Posse. A. v. Hoffmann Mus. v. Schubert ... Die Operette hat nichts Empfehlendes, doch Schuberts Freunde machten viel Lärm, die Gegenpartei zischte — am Ende stürmte man, bis Vogl erschien nnd sagte: „Schubert ist nicht zugegen, ich danke in seinem Namen". Schubert hatte sich aus Bescheidenheit versteckt und konnte vom ganzen Theaterpersonal, das ihn auf die Bühne bringen wollte, nicht gefunden werden. Die ziemlich lauen Kritiken findet man „Wr. Allgem. musik. Zeitung" 17. Juni 1820. „Wr. Konversationsblatt" 20. Juni 1820. „Sammler" 22. Juni 1820. „Dresdner Abendzeitung" 14. August 1820. „Leipziger Allgem. mus. Zeitung" 16. August 1820.

[2]) Die Kritiken kann man nicht gerade günstig nennen. Wenn man die Musik hie und da gelten ließ, so bekrittelte man durchwegs den Text. Ja ein Kritiker nennt ihn sogar „tollgewordene Prosa". Vgl. „Theaterzeitung" vom 26. August 1820, „Wr. Allg. musikal. Zeitung" vom 26. August 1820, „Sammler" 26. August 1820, „Wr. Zeitschrift für Kunst usw. 29. August 1820, „Konversationsblatt" 29. August 1820, „Dresdner Abendzeitung" 30. Sept. 1820, „Leipziger Allg. musikal. Zeitung" 4. Oktober 1820.

[3]) Als Sonnleithner Schubert ersuchte, neue Quartette für ein Konzert des Wiener Musikvereines zu komponieren, antwortete ihm dieser (nachdem er die Komposition neuer Quartette abgeschlagen hat): „... Es müßte denn sein, daß der löbl. Gesellschaft mit der Romanze aus der Zauberharfe, von Jäger vorgetragen, gedient wäre; dann würde sich beruhigt fühlen Ihr ergebenster F. Schubert." Die Romanze wurde aber im Konzert nicht verwendet.

[4]) Gemeint sind zwei Musikeinlagen. (Ein Duett [B dur und C dur] und eine Arie des Azolin im 3. Akt.)

dann näher anzuzeigen. Die Oper wurde 8 mal im Laufe des Jahres 1821 gegeben und verschwand dann vom Repertoir[1]). Die Mitwirkenden waren: Palmira — Fräulein Wilhelmine Schröder, Ariel — Fräulein Betty Wio, Nair — Fl. Thekla Demmer, Nurada — Frau Vogl, Azolin — Hr. Rosner, Sultan — Hr. Vogl; Bedur — Hr. Siebert, Zedir — Hr. Gottdank, Oberhaupt der Kalender — Hr. Seb. Meier; Oberbramin — Hr. Saal; Hispel — Hr. Weinkopf —.

Am 20. Dezeber 1823 wurde im Theater a. d. Wien zum Vorteile des Fräuleins Emilie Neumann, später verehelichte Lucas gegeben: Rosamunde von Cypern, Schauspiel in vier Akten mit Chören, Musikbegleitung und Tänzen von Hermine von Chezy; — Musik von Franz Schubert. Als Ouvertüre hierzu wurde jene aufgeführt, welche Schubert zu „Alfonso und Estrella" komponiert hatte, und welche als Op. 69 im Klavierauszuge gedruckt ist. Die Ouvertüre gefiel sehr und mußte wiederholt werden; das Stück ist aber ziemlich langweilig und wurde nicht oft gegeben, obschon damals eine musikalische Partei von Schubertianer bestand, welche die Musik mit Enthusiasmus beklatschte[2]).

Die Oper: „Alfonso und Estrella" wurde bekanntlich auf Franz Liszts Veranlassung vor einigen Jahren (etwa 1855) in Weimar gegeben, hat aber nie mehr als einen succès d'estime errungen. Das Nähere ist aus den Journalen zu entnehmen.

In Schuberts Biographie gehört ohne Zweifel auch die Darstellung, wie seine Kompositionen sich nach und nach Anerkennung verschafften; dies fordert aber ein mühsames Studium. Im allgemeinen wurde er von 1820 an in Wien sehr bald beliebt und geschätzt, und sein Ruhm breitete sich in die Kronländer aus. Nord-Deutschland nahm anfangs wenig Notiz von ihm, dort wollte man nur das Strophenlied gelten lassen (Reichardt, Zelter) nach und nach (lange nach seinem Tode) griff er auch dort durch und im Leipziger Gewandhause wurde seine große Symphonie sehr glänzend aufgenommen. Nach seinem Tode dauerte in Wien die Vorliebe für ihn im Wesentlichen fort, doch die Schwierigkeit seine Lieder gut zu singen, machte es möglich, daß weit schwächere Sachen von Proch[3]), Preyer[4]), Fuchs[5]) usw. eine Zeitlang die Oberhand gewannen. Bald aber trat die Leerheit dieser Erzeugnisse zu Tage, während der unverwüstliche Reiz von Schuberts Liedern umso heller hervortrat. Heutzutage können nur Mendelsohns Lieder und die gelungensten aus seiner Schule und jener Löwes mit Schubert konkurrieren. In Frankreich wurde man ungefähr 1829 auf ihn aufmerksam und sprach davon, daß er nach Paris berufen werden solle, um für die Akademie eine Oper zu schreiben usw. Der Tod schnitt alle solchen Pläne ab. Später aber bemächtigten sich die Pariser seiner Lieder ganz und gar, sangen sie in allen Kreisen, übersetzten sie und gaben sie in elegantester Form heraus. Besonders der Sänger Wartel machte damit „Furore" und sie kamen in die Mode, in welcher sie sich weit länger erhielten als die gewöhnlichen Pariser Modeartikel. Mehrere dieser Lieder wurden auch ins italienische übersetzt und in letzter Zeit sah ich „die Ungeduld" mit spanischem Texte. — Es wird wohl längere Zeit brauchen, bis die Südländer diese Musik durchdringen; bei dem Mangel an eigener Produktivität wird dies aber auch kaum ausbleiben.

[1]) Kritiken findet man in folgenden Zeitungen: „Wiener Zeitschrift usw.", 30. Juni 1821. „Sammler", 3. Juli 1821. „Wiener allgem. musik. Zeitung", 4. Juli 1821.

[2]) Kritiken erschienen in folgenden Blättern: „Theaterzeitung", 30. Dezember 1823. „Sammler", 30. Dezember 1823. „Wiener Zeitschrift", 3. Januar 1823. „Stuttgarter Morgenblatt, 24. Januar 1823. „Berliner Gesellschafter", 16. Februar 1824. „Dresdner Abendzeitung", 8. Februar 1824.

[3]) Heinrich Proch (1809—1878), Hofopernkapellmeister.

[4]) Gottfried Preyer (1807—1901), Domkapellmeister und Vizehofkapellmeister.

[5]) Ferdinand Karl Fuchs (1811—1848).

Die Gedichte, welche zu Schuberts Andenken verfaßt wurden, gehören auch in seine Biographie, sowie die Programme der wiederholt zur „Schubertfeier" veranstalteten musikalischen Produktionen. Der Schubertsalon des Herrn C. Spina verdient auch Erwähnung, sowie dessen feierliche Eröffnung. Ich besitze: das Programm der Schubertfeier vom 28. Februar 1851, mit dem dazu gedichteten Prologe von Bauernfeld; — ferner das Programm der Schubertfeier vom 25. November 1853, mit dem dazugehörigen Gedichte: Ein Musensohn von Stainhausen. Endlich das Proramm zur Erinnerungsfeier an Franz Schubert veranstaltet vom Männergesangsverein im Musikvereinssaale, 19. November 1850, 8 Uhr abends, es existieren gewiß noch andere derlei Programme[1]) und Gedichte.

Als Opus 157 erschien im Jahre 1848 ein Strophenchor von Schubert unter dem Titel: „Konstitutionslied". — Dieser Chor war (auf meine Verwendung) zu einer Akademie komponiert, welche die Zöglinge der K. K. Theresianischen Ritterakademie am 11. Februar 1822 gaben; der richtige Titel ist „Chor, gedichtet zur Feier des Geburtstages seiner Majestät des Kaisers von Deinhardstein, in Musik gesetzt von Franz Schubert". Der Chor (im Geiste von Haydns Volkslied) ist sehr einfach und edel gehalten und verdient mit dem Originaltext der Vergessenheit entrissen zu werden. — Ich selbst dirigierte am Pulte jenes Konzert im Theresianum.

Am 23. Dezember 1828 wurde in der Augustinerkirche ein Seelenamt für Schubert gehalten, wobei das doppelchörige Requiem von Anselm Hüttenbrenner[2]) unter Mitwirkung vieler Kunstfreunde aufgeführt wurde. Die Kosten wurden aus dem Ertrage des Konzertes und den Beiträgen einiger Freunde, mit den Kosten des Denkmals bestritten. Grillparzer, Jenger und Frl. Fröhlich nahmen sich der Geldangelegenheit vorzüglich an. Die Kosten waren: Requiem — 75 Gulden sechs Kreuzer, Steinmetzkonto — 195 Gulden 40 Kreuzer, Gipsbüste samt Transport — 18 Gulden, Guß der Büste im Blanskoer Eisengußwerke — 72 Gulden, — zusammen 360 Gulden 46 Kreuzer D. Wg.

Wien, 4. Dezember 1857.

Notizen zur Biographie des Franz Schubert.

Das bei A. Diabelli & Comp. in Wien erschienene lithographische Portrait Schuberts ist das ähnlichste, nur ist der Körper gar zu schwer und breit[3]); auch die große Gipsbüste ist sehr getreu, besonders die Züge des Mundes[4]). Schubert war unter Mittelgröße, hatte ein rundes dickes Gesicht, kurzen Hals, eine nicht hohe Stirne, volles, braunes, sich natürlich kräuselndes Haar. Rücken und Schuldern gerundet, Arme und Hände fleischig, kurze Finger, eine »main potelée«; das Auge (wenn ich nicht irre) graublau, Brauen buschig, Nase stumpf und breit, Lippen wulstig; das Gesicht mohrenartig. Die Hautfarbe war mehr blond als brünett, aber zu kleinen Ausschlägen geneigt und hierdurch etwas dünkler. Der Kopf saß etwas zwischen die

[1]) Die meisten befinden sich in Wien im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde.

[2]) Eine ausführliche Biographie Anselm Hüttenbrenners samt dessen „Erinnerungen an Schubert" teilte Otto Erich Deutsch im Grillparzer-Jahrbuch 1906 mit.

[3]) Sonnleithner erwähnt in der Biographie (Monatsberichte der Gesellsch. der Musikfreunde) ein Bild, das bei Joseph Czerny erschienen war. Sowohl dieses als auch jenes bei Diabelli erschienene gehen auf das Aquarell Rieders zurück. Die Entstehung dieses Bildes verdankt man einem Zufall. Rieder soll sich einmal während eines Regengusses zu Schubert geflüchtet haben und bei dieser Gelegenheit auch das Porträt entworfen haben. Das Aquarell wurde von Schwind für „das beste Porträt" des Meisters gehalten. Vgl. Aloys Trost, „Franz Schubert Bildnisse" (Wien 1898).

[4]) Gemeint ist die jetzt verschollene Büste von Anton Dietrich.

Schultern gedrückt, mehr nach vorne geneigt. — Schubert trug immer Augengläser[1]). Der Gesichtsausdruck schien in ruhigem Zustande eher stumpf als geistreich, eher mürrisch als heiter; man hätte ihn für einen österreichischen oder eher noch bayrischen Bauern halten können. Nur wenn man ihn näher beobachtete, bei interessanter Musik oder unterhaltendem Gespräche belebten sich die Züge ein wenig; die Mundwinkel zogen sich aufwärts, das Auge blitzte, die ganze Haltung spannte sich etwas an. Sehr lebhaft wurde er nur unter vertrauten Freunden beim Wein oder Biere; auch da aber lachte er nie hell und frei auf, sondern brachte es nur zu einem Kichern das mehr dumpf als hell klang. Schüchtern und wortkarg, besonders in eleganten Kreisen, die er nur betrat um etwa aus Gefälligkeit seine Lieder zu begleiten. Dabei machte er das ernsthafteste Gesicht und zog sich gleich in ein Nebenzimmer zurück, wenn er fertig war. Um Lob und Beifall unbekümmert wich er den Komplimenten aus und war zufrieden, wenn seine vertrauten Freunde ihm ihre Zufriedenheit bezeugten. Er besuchte manchmal Hausbälle, in vertrauten Familienkreisen, er tanzte nie, war aber stets bereit sich ans Klavier zu setzen, wo er stundenlang die schönsten Walzer improvisierte; jene die ihm gefielen wiederholte er, um sie zu behalten und in der Folge aufzuschreiben. — Mozart und besonders Beethoven waren seine Ideale; im Gespräche über des Letzteren Symphonien wurde er warm. — Von einem Zukunftsmusiker hatte er keine Spur an sich. Das Gedicht „Franz Schubert" von Grillparzer gibt ein gutes Bild von dem Eindrucke, den Schuberts Wesen machte. Das Gedicht ist nicht zur Veröffentlichung geschrieben.

Karl Loewes Bedeutung für unsere Zeit und deren Ziele

Von

Karl Anton, Wallstadt-Mannheim

Unsere Zeit ist dazu angetan, daß wir uns mehr denn je auf das Nationale besinnen. So entspricht eine Würdigung Karl Loewes, dessen Lebenswerk, wie Ph. Spitta besonders betont, „alleiniges Eigentum der Deutschen ist", einem Zeitbedürfnis, ganz abgesehen davon, daß es so wie so unsere Pflicht wäre, dieses Meisters an seinem 50. Todestag zu gedenken[2]).

Das musikalische Deutschland hat allen Anlaß, sich auf Loewes Werk und dessen Wert zu besinnen. Kein geringerer denn Richard Wagner[3]) als Praktiker, als schaffender Künstler fällt das Urteil „Ha, das ist ein ernster, mit Bedeutung die schöne deutsche Sprache behandelnder, nicht hoch genug zu ehrender deutscher Meister, echt und wahr!" In nicht minder begeisterten Worten weist Ph. Spitta[4]) als Historiker darauf hin, daß bei Loewe eine neue Kunstform vorliegt, „die ohne ausländischen Unterbau direkt

[1]) Seine Freunde erzählten, er habe sogar oft mit Brillen geschlafen.

[2]) Die große Loewe-Biographie, die anläßlich dieses Gedenktages in diesem Frühjahr hätte herauskommen sollen, konnte infolge der Zeitverhältnisse nicht erscheinen. Die dadurch möglich gewordene Verarbeitung neu aufgefundenen, wichtigen Materials und die Berücksichtigung der Ergebnisse bestimmter Einzeluntersuchungen (über Reichardt, Zelter, Ballade, Geschichte und Psychologie des Vortrags) dürfte dem Ganzen nur zugute kommen.

[3]) Näheres siehe Anton, Beiträge zur Biographie Karl Loewes, mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zu einer volkstümlichen Ausgestaltung der Kirchenmusik, S. 28.

[4]) Musikgesch. Aufsätze, 438 ff.

aus dem deutschen Lied herausgewachsen ist", was sich „von keiner größeren Form seiner Zeit sonst sagen lasse ... Wir müssen schon auf Joh. Seb. Bach zurückgehen, um derlei rein nationale Bildungen anzutreffen". Und ein Theoretiker wie A. B. Marx[1]) kommt zu dem Ergebnis, daß uns Loewe in dieser echt deutschen Charakterisierungskunst an „spezifisch Wahrem" tatsächlich „Unschätzbares gab". Im großen Ganzen blieben aber diese Worte und Winke völlig unbeachtet im musikalischen Leben, sowohl von Seiten der Künstler wie der Historiker. Wenn man sich ernstlich vergegenwärtigt, was — auch bei strengster Sichtung der Spreu vom Weizen — der reiche Nachlaß Loewes für eine ganze Anzahl von größeren und kleineren „Kunstwerken ersten Ranges" (Friedländer)[2]) aufweist; wenn man daran denkt, was diesen eigentlich im Sinne der obigen Männer im Konzertleben für eine Bedeutung zukommen müßte, namentlich jetzt, wo es gilt, auf breitester Grundlage deutsches Wesen zu pflegen — wenn man das bedenkt und sieht sich daraufhin einmal die Programme unserer Künstler und Konzertinstitute an, die von dieser echten deutschen Kunst fast nichts oder doch immer nur ein und dasselbe, und zwar keineswegs das Beste, ja meist das Allerschwächste bringen, so muß jedem Vorurteilslosen die Wehklage der Kenner des Loeweschen Lebenswerks begründet erscheinen. Wenn man aber gar an die fast durchweg fehlerhafte, entstellende Behandlung Loewes selbst in den neuesten und besten musikgeschichtlichen Büchern oder auch in Vorträgen denkt, die bekanntlich die Praxis stark beeinflussen, so wird jeder Einsichtige eine gewisse Verbitterung darüber begreiflich finden bei denen, die um Loewes Kunst genauer Bescheid wissen[3]). Der Ursache dieser sonderbaren Erscheinung auf den Grund zu gehen, dünkt uns eine an sich schon lohnende Aufgabe zu sein. Sie wird uns zur Ehrenpflicht dem Meister gegenüber, der uns gerade jetzt in der Zeit nationaler Kraftsammlung und einer gewissen Sozialisierung unseres Kunstlebens sehr viel sein kann.

Woran liegt es, daß die Hinweise Wagners und Spittas — dieser besten Kenner deutscher Kunst — auf die man doch sonst so große Stücke hält, so unbeachtet bleiben konnten? Wie kommt es, daß Loewes Werke von den Künstlern und Kunstfreunden so wenig gekannt und aufgeführt werden und daß sein Wirken und Wollen von den Musikhistorikern und den Musikschriftstellern in seiner Eigenart so wenig beachtet, vielfach völlig verkannt oder ganz übergangen wird? In seinen Beiträgen zur Biographie Loewes hat Verf. eingehend diese interessante Frage untersucht[4]). Für hier genügt die Feststellung, daß daran das Fehlen einer unbedingt zuverlässigen Loewebiographie wie einer kritischen Auswahl seiner Werke für die Praxis die Hauptschuld trägt. Spitta wäre seiner ganzen Veranlagung nach der berufene Mann gewesen, dieses Werk zu vollbringen, allein er hatte damals noch größere Aufgaben zu erfüllen. Aber er hat doch mit seinen unübertrefflichen Ausführungen über die Ballade, Legende und über das Oratorium einen verheißungsvollen Anfang damit gemacht und so einer exakten Erforschung und Darstellung von Loewes Lebenswerk den Weg geebnet. Es gilt, diese Fährte aufzunehmen. Denn der Weg, den die sogenannte „Loeweforschung" bisher gegangen ist, führt nicht zum Ziel. Männer wie Runze und Hirschberg, die diese vertreten, mit ihren zahlreichen Veröffentlichungen

---

[1]) Lehre von der musikalischen Komposition, III, 430.

[2]) Das deutsche Lied, II, 147.

[3]) Freilich wird jeder ernste Musiker, sei es vom künstlerischen oder vom wissenschaftlichen Standpunkt aus, es ablehnen, diese Sachlage mit einer von bestimmten Persönlichkeiten ausgehenden „Verschwörung gegen Loewe" zu erklären und in jeder anders gearteten Auffassung oder wissenschaftlich-objektiven Kritik persönliche Gegnerschaft zu wittern, wie es die „Loeweaner" zu tun belieben. Siehe hierzu Bayr. Bl. XV, 327 und Wiener Musikal. Rundschau IV, 158.

[4]) S. 2 ff. 25 ff. 72 ff. 130. 146 u. ö.

und ihrer kein Opfer scheuenden Hingabe an die Sache wollen ja zweifellos das beste „für das Publikum wie für ihren geliebten Meister" — allein der solcher engen einseitigen Lebensbegrenzung ferner stehende Musiker, der auch noch einen Schubert und Beethoven kennt oder gar einen Bach und daneben all die andern Großen und Kleinen noch, empfindet diese Art von Propaganda als Dilettantismus. Demgemäß ist auch die Wirkung. Für den Historiker gewinnt dadurch das ganze Unternehmen etwas Lächerliches, zumal wenn die kühnsten Behauptungen, z. B. über die direkte Abhängigkeit Wagners von Loewe, aufgestellt werden, oder solche über die beispiellose Größe Loewes in seinen Oratorien. Mit vollem Recht erhebt Schering[1]) demgegenüber den Vorwurf, daß dazu ein Standpunkt erforderlich sei, der die Kenntnis Händels ausschließe, ja, fügen wir hinzu, den allgemeinsten Überblick über das Schaffen anderer Meister und deren Bedeutung für das große musikalische Leben vermissen läßt. Der Praktiker andererseits wird durch diese Forderungen der „Loeweforschung" genötigt, an Loewe einen Maßstab der Beurteilung anzulegen, wie er sonst nur bei den Allergrößten in der Kunst üblich ist. Nach ihm bemessen, bleibt von den übervielen, kritiklos dargebotenen Werken nur weniges übrig von solch überragender Bedeutung. Und wer hat den Schaden? Loewe selbst. Im Gefühl, sich hier auf überaus ungewissem Boden zu befinden, nimmt der Musiker ganz Abstand vom „Betreten dieses sonderbaren Geländes". So ist noch bis zur Stunde Karl Loewe das eigentliche Stiefkind im Musikleben wie in der Forschung. Sein Bild schwankt wie kaum das irgend eines anderen Meisters in der Geschichte der Musik. Die einen überschätzen ihn, die anderen unterschätzen ihn. Den einen ist blinde Verehrung eigen, den anderen krasse Unkenntnis. Die rechte Mitte zu finden, dünkt uns jetzt doppelte Pflicht zu sein, einmal im Hinblick auf das deutsche Volk, dem damit ein „echt deutsches Stück Kunst" näher gebracht wird, das dazu angetan ist, deutsches Wesen zur Entfaltung zu bringen, und andererseits im Hinblick auf den Meister selbst, dessen Todestag sich am 20. April zum 50. Mal jährt.

Zu einer Würdigung Loewes im Sinne Wagners und Spittas, die der Gesamterscheinung Loewes als auch der Bedeutung seines Schaffens im einzelnen gerecht wird, gelangen wir nur durch eine Scheidung seiner Tätigkeit in ein nationales und in ein lokales Schaffen, wie es eine genaue Betrachtung seines Werdegangs nahelegt. Das unterschied man bisher nicht, und die Folge war — wozu die nicht kritisch angelegte Gesamtausgabe des sonst um Loewes Wiedererweckung wie kein zweiter verdienten Runze erst recht verleitet! — daß man an den der Zahl nach weit überwiegenden, sehr schwachen Produkten des auf einem ganz anderen Niveau sich bewegenden lokalen Schaffens den ganzen Loewe maß. Man übersah ganz, daß daneben ein nationales Schaffen einhergeht, dem wir im einzelnen hochbedeutende Werke verdanken. Ihm liegt ein großzügiges, durch die lokalen Verhältnisse schließlich ganz unterbundenes Wollen zugrunde, das seiner Richtung wegen unser ganzes Interesse wachrufen muß. Rein gefühlsmäßig trafen z. B. Bulthaupt[2]), Hausegger[3]) wie Schemann[4]) jeder von seinem Standpunkt aus das Richtige, wenn sie, mit Spittas und Wagners Hinweisen Ernst machend, Loewe in seiner Eigenart als „nationalen Künstler" behandelt und bewertet haben. Und für Schering[5]) trifft das Gleiche zu, wenn er vermutet, daß im Grunde nicht die zu geringe Begabung Karl Loewes es war, die

[1]) Geschichte des Oratoriums, S. 415.
[2]) C. L., Deutschlands Balladenkomponist.
[3]) Gedanken eines Schauenden, S. 196.
[4]) Bayr. Bl. XX, 36 ff.
[5]) a. a. O. 418.

seinen Genius nicht zur Entfaltung kommen ließ, wie man es nach seinem op. 1 hätte erwarten dürfen, sondern die Verhältnisse. Allein, erst ein rationelles Erfassen des gesamten, dafür in Betracht kommenden Materials, wie es jetzt beisammen ist, kann zu einer vollen Würdigung Loewes in dieser Hinsicht führen. Danach schwebte ihm als Ideal eine allgemeine deutsche Volkskunst, geboren aus Choral und Volkslied, vor Augen: in erster Linie mit allgemein verständlicher Vokalmusik, zum Zweck der sittlichen Wiedergeburt des Volks. Dazu schien ja Loewe, dem Ph. Spitta[1]), frühere Urteile eines R. Schumann, R. Wagner und anderer aufnehmend, ein „viel tieferes Durchdrungensein vom Wesen der Volkspoesie und der Ballade im besonderen als in Zumsteeg und selbst Schubert vorhanden war", nachrühmt, in der Tat wie geschaffen und ließ Großes erwarten. „Im" Choral und Volkslied wie selten einer aufgewachsen und erzogen, in der allgemeinen Begeisterung der nationalen Erhebung und der Großtat der Freiheitskriege herangereift, auf der Höhe einer wissenschaftlich fundierten gründlichen Bildung stehend, hatte Loewe das nötige Rüstzeug dazu. So konnte in ihm die klingende Volksseele, berührt von all den Erinnerungen, welche ihr von jeher teuer waren, wieder laut werden mit all den alten Helden, Göttern, Geistern und Elfen; mit all der kraftvollen Betonung von Treue und Kühnheit, von Minne und echtem Sinn[2]). So trat, wie der Göttinger Wendt damals urteilte[3]), „der Verweichlichung und Vernachlässigung der harmonischen Bedeutung neben Schubert der kräftige Sänger schauerlicher Balladen Karl Loewe entgegen." Das empfanden die einsichtigen Zeitgenossen als ein Hervorbrechen der ersehnten deutschen Kunst, wie es auf der anderen Seite vom Publiknm und den Modemusikern als „zu wahr" und um seines Deutschtums willen mit der „Preisgabe der Schönheit" als zu teuer erkauft schien. Der kleine zur Verfügung stehende Raum gestattet nicht eine ausführlichere Darstellung dieser Lage, die in ihren Hauptzügen sehr an die späteren Verhältnisse bei Wagner gemahnt, so fesselnd und lehrreich dies an sich wäre. Aber auf Einzelnes, im Rahmen unseres Themas Bedeutsames, müssen wir hier eingehen. Wenn R. Schumann[4]) Loewe als „denjenigen lebenden Komponisten" feiert, der „vom Beginne seiner künstlerischen Laufbahn bis zum jetzigen Augenblick deutschen Geist und deutsches Gemüt bekundet hat", so ist es kein Zufall, daß dieser Hinweis auf den nationalen Charakter von Loewes Schaffen sich gerade in einem Zeitungsaufruf an das große Publikum befindet, der als Vorbereitung desselben auf einen Vortragsabend Loewes gedacht ist. Loewes nicht nur hinreißender, sondern „erschütternder" Vortrag dürfte ihm dem Publikum gegenüber als die geeignetste und der Wirkung nach würdigste Propaganda für die „neuen Ziele", für eine deutsche Kunst erschienen sein. Worin zeigt sich nun, rein künstlerisch verstanden, bei Loewe der nationale Standpunkt? Zunächst einmal ganz allgemein in seiner Auffassung vom Wesen der Kunst, insonderheit von dem der Musik und im besonderen darin, wie er sie ausübt. Versetzen wir uns in die Zeit zu Anfang des 19. Jahrhunderts, in den damals herrschenden Geist des Musizierens, so gelangen wir erst zu einer rechten Würdigung Loewes[5]). Schon als Knabe trat er trotzig dem l'art pour l'art-

[1]) a. a. O. 433.

[2]) So Hausegger, a. a. O. 196.

[3]) Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, S. 32.

[4]) Leipziger Tageblatt 1835, 28. Juli.

[5]) Loewes Selbstbiographie, seine Lehrbücher, Aufsätze, Briefe, vor allem aber die noch unveröffentlichten Aufzeichnungen (im Besitz Verf.) bieten ein reiches Fundfeld in dieser Hinsicht und einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der damaligen Zeit, wie auch zur Entwicklungsgeschichte der deuschen Kunst überhaupt.

Standpunkt entgegen. Er dünkt ihn — worauf schon des Wortes Ursprung weist — ein Standpunkt fremder Art zu sein, unwahr, weil unpsychologisch. Sehr bezeichnend in dieser Hinsicht ist folgende Episode aus dem Jahr 1811, die uns vor dem 15jährigen „Trotzkopf" alle Achtung abnötigt[1]):

> Sogleich im Anfang meiner Lehrstunden stellte mir Türk die Aufgabe, eine große Konzertarie für eine Sopranstimme zu schreiben. Mein Freund Karl Pflug ... mußte mir den Text dazu liefern ... Die Worte lauteten:
>
> „Der Troer hat mein Herz bezwungen,
> Erloschen ist des Gatten Bild;
> Tief ist der Pfeil ins Herz gedrungen,
> Die Liebesflamme lodert wild."
>
> Ich komponierte die Arie in lebhaftem Tempo, sie ging aus dmoll und war ganz kurz, viel Extase, aber ohne jede Wiederholung des Textes und der Musik; es schien mir nicht natürlich, wenn ein verzweifeltes Weib, das im Begriff ist, sich in die Flammen zu stürzen, ihre Worte wiederholt. So kam ich mit meiner Arie zu Türk. Er betrachtete die Noten und lächelte: „Was da steht, ist recht gut. Aber nun müßte die Arie erst angehen". Ich schüttelte den Kopf. „Ja, ja," sagte der Meister, „das ist gute Musik, aber keine Arie." „So werde ich eine andere schreiben; diese aber muß bleiben wie sie ist." Türk ließ mich gewähren, denn er wußte, daß, wenn es meine eigenen Arbeiten galt, ich aller kindlichen Unerfahrenheit ungeachtet, nur bis auf einen gewissen Punkt nachgeben konnte.

Dieser „gewisse Punkt", der die äußerste Grenze des Nachgebens markiert, war durch die „Wahrheit" gefordert, durch die Psychologie des Stoffes, der die Phantasie des Künstlers getreu bleiben muß. Daneben aber ist er bedingt durch den jeweiligen Zweck. Das Unwahre der herrschenden Kunstübung jener Tage sah Loewe außer in ihrer unpsychologischen, vor allem in ihrer unhistorischen Haltung. Ausgesprochen deutsch empfindend und durch tiefgehende geschichtliche Studien[2]) darin bestärkt, erblickt er in der Kunst nicht nur Spiel, sondern eine „sehr ernste Sache": sie ist für ihn durchsichtig gemachtes Leben mit der Richtung nach oben. Ihr kommt also ein Zweck zu, freilich kein unmittelbar praktischer, wohl aber ein innerer, seelischer, der sich von sich aus im Leben auswirkt. Dieser der Kunst zugrunde liegende „Zweck" bildet für Loewe auch die höhere Einheit, unter der sich das nach Art und Wert noch so verschiedene künstlerische Schaffen aller Zeiten und Meister zusammenfassen läßt. Der Künstler macht nicht nur Musik, er schafft zugleich damit Lebenswerte, indem er solche — am ergreifendsten auf dem Hintergrund des Kontrastes wie in den Balladen als „Evangelien der Heidenzeit!" — darstellt und so vorhandene steigert oder dazu ermuntert. Die Musik erscheint hier also — bei Beseitigung des äußeren Zweckbegriffs durch den Wertbegriff — als Wertsteigerung, Lebensförderung, wie sie sonst keiner Kunst in diesem Maße möglich sei. Freilich spricht er diese Wirkung (fast) ausschließlich der Vokalmusik zu, in der er überhaupt das non plus ultra erblickte. Diese ganze Auffassung vom Wesen der Musik tritt uns bei Loewe zunächst einmal in der Wahl der Texte entgegen; in der Selbständigkeit darin seinen Zeitgenossen gegenüber: wie er die kraftvollen, urballadischen Stoffe aufsucht, wie er zu Herder, dann später zu Uhland und Willibald Alexis greift[3]); wie er Goethe aufnimmt, den der ihm so nahestehende K. M. v. Weber, in dem Loewe sonst in allem seinen Führer erblickte, vollständig

---

1) Selbstbiographie S. 40 f.

2) Näheres s. Anton, S. 20 f. und dessen Mitteilungen aus Jul. Loewes Aufzeichnungen in Caecilia (ed. F. X. Mathias, bischöfliche Druckerei Le Roux, Straßburg), XXIX, Nr. 7.

3) Von Herder: Edward, Elverslöh, Oluf; von Uhland: Die drei Lieder, Harald; von Alexis: Walpurgisnacht (von R. Wagner die Hexe genannt).

vernachlässigte[1]). Das fiel denn auch den Zeitgenossen schon auf. In Schumanns Zeitschrift heißt es einmal:

> Man weiß nicht, soll man an Loewe mehr die originelle Wahl der Vorwürfe, deren keiner ihm zu schwierig scheint, oder die Gewandtheit bewundern, mit der er diesen die interessanteste Seite abzugewinnen und diese ins hellste Licht zu stellen weiß[2]).

Diese „Gewandtheit" sah nun R. Schumann selbst[3]) in „origineller Harmonie, bezeichnender Rhythmik und lebendiger Deklamation". Für diese Charakterisierungskunst, mit der er uns an „spezifisch Wahrem in seiner ersten Zeit unschätzbares gab", für solche „packende Realistik" fand Loewe nirgends Vorbilder, wie Schering hervorhebt[4]).

Wir sind in alledem heute so verwöhnt, fassen das alles seit Wagner so sehr als etwas Selbstverständliches auf, daß wir uns gar zu wenig daran erinnern, wie es damit vorher aussah, oder welche Bedeutung dem Lebenswerk unseres Meisters in dieser Hinsicht zukommt — und wäre es wie bei der weitaus größten Zahl seiner Werke auch nur dem darin zum Ausdruck kommenden Streben nach, während jene selbst als Wegbereiter der neuen Zeit mit deren Kommen erledigt sind.

Philipp Spitta[5]) hat mit einer solchen Würdigung Loewes in seiner klassischen Abhandlung über diesen in seinen musikgeschichtlichen Aufsätzen den Anfang gemacht. Er wies darauf hin, daß die im schärfsten Gegensatz zum herrschenden Musikbetrieb jener Zeit von Loewe erstrebte „Verdeutschung" in erster Linie in einer völlig neuen Auffassung von Text und Musik in ihrem Verhältnis zu einander zutage tritt. Vorher habe man, sagt Spitta geistvoll, komponierte Balladen gehabt, jetzt erst konnten wirkliche Balladenkompositionen entstehen. Erst auf dieser Grundlage konnte sich dann auch das große volkstümlich-religiöse Kunstwerk erheben, wie es Loewe in engster Anknüpfung an den tatsächlichen Zustand, an die Aufnahmefähigkeit der Masse in seinen Oratorien für das deutsche Volk erstrebte.

Bezeichnenderweise kam denn auch Loewes Eigenart nicht von Seiten der Musik her zum Durchbruch trotz all der Förderung und Anregung, die ihm der Verkehr mit einem Türk, Reichardt, Weber und anderen bot, trotz all des Studiums und inneren Aneigens der Schätze Bachs und Händels, die er auf Türks (Friedemann Bachs Nachfolgers) „reich gefülltem Speicher vorfand und bis tief in die Nächte hinein verschlang" — sondern von Seiten der Dichtung: Herder und Goethe mit den im Edward und Erlkönig lebenden dämonischen Gewalten und Gestalten waren es, die den jungen Loewe zur Erkenntnis seiner selbst brachten[6]).

Das bleibend Bedeutungsvolle dabei ist nun einmal darin zu erblicken, wie Loewe mit dem ihm späterhin als „Tonlehrer" und „Tonprediger" (wie er sich ausdrückt)

---

[1]) S. Goethe-Jahrbuch, XVII, 176. Anderseits schätzte Weber so sehr das Urteil des jungen Loewe, daß er diesen zur Diskussion über die Ausführung des Schlusses vom „Freischütz" (ob Agathe fallen solle oder nicht) heranzog. S. Selbstbiographie, S. 68 f.

[2]) NZfM XX, 146.

[3]) NZfM 1835, Nr. 24.

[4]) Bei der Besprechung der „Ehernen Schlange" in Gesch. des Orator. S. 424, was aber erst recht gilt für die anderen Werke! Die unv. Aufz. enthalten sehr interessantes Material über die Bedeutung der Pausen, Deklamation, Mimik usw. Es ist unbegreiflich, wie z. B. Kullak (Der Vortrag in der Musik) oder Rietsch (Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts) Loewe übergehen konnten! Der einzige, der z. B. des wichtigen Taktwechsels bei Loewe im Zusammenhang mit der Rhythmik gedachte, ist mein hochverehrter Lehrer Abert in seinem interessanten Werk: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, S. 55. Hier bieten L's. Werke und Schriften Material zu künftigen interessanten Arbeiten.

[5]) a. a. O. 432.

[6]) Näheres siehe Anton, a. a. O. S. 49 ff.

besonders eigenen psychologischen Tiefblick die Bedeutung des Wortes für Aufnahme und Erlebnis der Musik von Seiten der großen Masse klar erkannte und andererseits darin, wie für ihn die „Musik im wesentlichen Mittel der Verklärung, Erleichterung des poetischen Gedankens“ ist, in erster Linie also „der Sprache wegen da“, die „den Grundtypus der Musik“ bildet, wie er unmißverständlich sagt. Es entstand auf diese Art bei Loewe eine „wechselseitige Durchdringung der Dichtung und der Musik, so innig, daß man durchaus nicht zu bestimmen vermag, welches Element das andere beherrscht“ [1]). Entwicklungsgeschichtlich betrachtet läßt sich das ja in letzter Linie als den veredelten Standpunkt der alten Berliner Liederschule begreifen, aber das ist dann nur eine nach äußeren Maßstäben vorgenommene Einreihung. Eine genaue Untersuchung der inneren Entwicklung Loewes, seines Verhältnisses zu Reichardt und Zelter, dessen Schule er bestimmt nicht entstammt, widerspricht dem sogar [2]).

Ein Blick auf seine Tätigkeit im einzelnen nun, auf die Art und Weise, wie er die „neuen Weisen“ vorgetragen und wie er in gleich reformatorischer Weise in Schule, Kirche und Konzertsaal gewirkt hat, zeigt uns erst, wie weit Loewe über das Wollen wie über die Werke jener Meister hinausragt und wie vollkommen selbständig er vorging. Lassen wir uns von einem Zeitgenossen darüber Bericht erstatten und — Klage erheben [3]):

> . . . Löwe hat überall seine Dichter studiert, er hat sie ganz durchdacht, durchfühlt und in dieser Stimmung seine charaktervollen Tonweisen geschaffen. Diese tiefe Charakteristik (welche sich nur da ausbilden kann, wo Klarheit des Verstands die Wärme des Gefühls ganz durchdringt) offenbart sich bei L. aber nicht nur in der Melodie, sondern auch in prägnanten Begleitungsformen, Rhythmen und Modulationen. Dabei hat er den Pianoforteeffekt aufs genauste studiert und oft mit überraschender Wirksamkeit ins Leben treten lassen. Hätte L. ebenso den Bühnen- und Orchestereffekt studiert, sicher würden seine dramatischen Kompositionen ganz entschiedenes Glück gemacht haben, da er in den Balladen ein reiches Talent für dramatische Charakteristik entfaltet hat. In rein musikalischer Beziehung tritt L. der gangbaren Formalistik entgegen und bedingt die Form jedesmal lediglich durch den jedesmaligen Textinhalt . . . die Gesetze der echten Cantabilität offenbar zum Nachteil des musikalischen Effekts übertretend. Wahrheit des Ausdrucks scheint aber L. höchstes Streben zu sein und es ist nicht zu leugnen, was er erstrebt, erreicht er fast überall, sollte auch die Wahrheit auf Kosten der Schönheit errungen werden. Sigfried z. B. ist wahr, spricht aber aller ästhetischen Schönheit Hohn und überschreitet die Grenze des Gesangs. Ein jeder Mensch schwebt zwischen seinem Ideal und seiner Karikatur; keines von beiden tritt rein hervor. Wir halten jene gräßlich wirkenden Balladen für Karikaturzüge in dem Bilde des trefflichen Künstlers und erfreuen uns lieber an den lebensfrischen Gebilden seines romantischen Feenreiches, an den Geist und Herz erhebenden Tonweisen der hebräischen Charaktere, an den Legenden und edlen Rittergesängen aus alter deutscher Zeit, an den gemütvollen Erlebnissen der jugendlichen Burschenzeit. . .
>
> Löwes Kompositionen liegen mit wenigen Ausnahmen in der Cantilene unzweckmäßig; die Register der verschiedenen Stimmen sind oft ganz unnatürlich behandelt. Der Stimmenumfang erscheint namentlich in den Gesängen, welche von einer männlichen Stimme vorgetragen werden sollen, ganz verzerrt. Die Tenorgesänge liegen stellenweise viel zu tief, nicht selten versteigen sie sich bis A und G. Die Baritongesänge liegen oft viel zu hoch. Er soll mit Leichtigkeit f und g anschlagen und kräftig und voll sich in dem tiefen Register des Basses

[1]) LAMZ XXXVII, 535 ff.

[2]) Verf. hofft sie bald vorlegen zu können. Bis dahin sei verwiesen auf dessen „Beiträge usw.“ S. 43 ff. und auf Hans Kleemanns prächtige Arbeit „Beiträge zur Ästhetik und Geschichte der Loeweschen Ballade“, Hallenser Dissertation 1913.

[3]) G. Nauenburg, selbst Sänger, der L. von der Universitätszeit her (als op. 1 entstand) kannte, in NZfM 1835, Nr. 25/26. (Erster Biograph Ls.)

bewegen. Die Soprangesänge springen oft aus dem tiefen Register bis h und die Mitteltöne bleiben mehr oder weniger unbenutzt . . . Möchte sich doch der Komponist überzeugen, daß seine Stimme nicht Norm für andere Stimmen sein kann und daß er vorzugsweise seiner eignen Stimme vor der Zeit (?) den schönen Silberklang durch unnatürlichen Gebrauch derselben geraubt hat. . .

Loewe ist ohne Zweifel einer der reichbegabtesten und genialsten Tondichter neuerer Zeit, er besitzt namentlich ein bedeutendes Talent für musikalisch-poetische Charakteristik, und hat die verwaiste Bahn eines erfinderischen Geistes mit männlicher Energie und vielem Glück betreten. Bei Voraussetzung seines vorwärtsstrebenden Geistes ist zu wünschen, daß er die technischen Kunstmittel stets zweckmäßig zu wahrhaft künstlerischen Zwecken verwende und daß er die bewährt gefundenen Kunstformen nicht in formlose Gebilde verwandle; unter aller und jeder Bedingung muß er aber die Gesetze der Cantabilität in der Gesangskomposition mehr als bisher beobachten. Sie sind nicht zufällig entstanden, sondern ruhen auf der unwandelbaren Basis der menschlichen Natur.

Also dieselben Klagen wie sie wenige Jahrzehnte später Wagners Kunst gegenüber erhoben wurden. Es ist kein Zufall, daß mit deren Sieg zugleich auch die Kunst des Balladengesangs wieder auflebte und daß es bekanntlich gerade zwei von Richard Wagner selbst auf den damals völlig verschollenen Balladenmeister hingewiesene Künstler waren, die diese große Kunst wieder zur Geltung brachten (freilich ohne nennenswerte Nachfolge auf dem überaus schweren Gebiet zu finden): Eugen Gura und Lilli Lehmann.

Es würde zu weit führen, auf die Kunst des Balladengesangs näher einzugehen oder eine Darstellung von Loewes Gesangslehre und Vortragspraxis zu geben, wie er bzw. seine Tochter Julie sie in (größtenteils noch unveröffentlichten) Lehrwerken und Aufzeichnungen niedergelegt hat und wie sie sich des Weiteren aus den Kritiken über Loewes Balladenabende z. B. aus den Berliner, Leipziger und Wiener Musikzeitungen rekonstruieren läßt. Das möge einmal für sich oder an anderer Stelle geschehen. Hier sei nur ein allgemeiner Überblick gegeben: was Loewe brachte, war nichts geringeres als eine völlige Umgestaltung der Vortragskunst, der „veralteten Manier" zu Gunsten des Charakteristischen, der „Wahrheit", die er für das Konzert wie für die Bühne, ja für die Kirche als Grundbedingung einer deutschen Kunst erachtete. Das sollte aber nicht etwa für die Künstler gelten, sondern für das ganze Volk! Es sollte dem „welschen Gesang" entrissen und für die deutsche Kunst gewonnen, d. h. im Hinblick auf den vorhandenen Zustand, erzogen werden. In der Jugend galt es vor allem das Bewußtsein zu wecken für das, was echt ist. So begann denn Loewe in der Schule mit dieser völkisch gerichteten Kunsterziehung. Sie bildet eine keineswegs auch nur annähernd gewürdigte Seite von Loewes Schaffen, deren Darstellung nach dem reichlich vorhandenen Material sich sehr lohnt. Und wie mit den Jungen, so hielt ers auch mit den Alten. Was man jetzt mit der sogenannten Volkskunstbewegung erstrebt, das hat schon vor 100 Jahren — von dem Augenblick ab, da er ein Jahr nach seiner Berufung nach Stettin (1820), die Leitung des gesamten musikalischen Lebens dort in Händen hatte — Loewe nicht nur gewollt, sondern ausgeführt. In der Kirche wie im Konzertsaal räumt der „Feuergeist" mit dem alten Schlendrian gehörig auf. Als Musikdirektor gründete er einen gemischten Gesangverein, den er mit seinem Stadtorchester vereinigte und mit denen er „ungezählte meisterhafte Aufführungen von Werken klassischer und zeitgenössischer Meister sowie seiner eigenen Werke veranstaltete", darunter die erste öffentliche Aufführung von Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre, Beethovens „Neue große Symphonie in d moll, in welcher Herr Mendelssohn als Kombattant der ersten Violine seinem Nachbar Bewunderung

abnötigte ... und deren Exekution der Berliner Aufführung bei weitem überlegen war"; die bisher unbekannte dritte Aufführung der neuerstandenen Matthäuspassion; Schuberts Cdur-Symphonie alsbald nach der Auffindung durch Schumann und deren Drucklegung. Im Gegensatz zum damaligen allgemeinen Gebrauch führte er alle Symphonien vollständig auf, trotz der gelangweilten Mienen und dem zunächst nur geringen Verständnis der Hörer[1]) hierfür. Doch unentwegt und „mutig" setzte Loewe seine erzieherische Mission fort und erreichte auch tatsächlich, wie es in einem alten Bericht heißt[2]), daß das Verständnis für die Klassiker, namentlich für Beethoven statt der „Divertissements und Mélanges de thèmes favorits" so kraftvoll erweckt wurde, daß bei solchen Konzerten selbst die Sonne und die frischbelaubten Bäume umsonst lockten. Neben den zeitgenössischen künstlerischen Werken macht Loewe aber das Publikum auch mit den neusten musikwissenschaftlichen Werken bekannt. Kaum waren Bellermanns Studien über die altgriechische Musik erschienen, so brachte er deren Ergebnisse in seinen musikhistorischen Vorlesungen weiteren Kreisen zur Kenntnis. Er verbindet Konzert mit Vortrag und will so auch das große Publikum für die Musikwissenschaft interessieren, „was aber auch von Seiten der Kunst emsiger angebaut und gepflegt werden sollte, als es jetzt der Fall ist". Auf diese Art wollte er den Geschmack des Volks vertiefen[3]). Rastlos bildete er sich selbst weiter, trieb Quellenstudien, und, kaum war Goethes Faust II erschienen, als er ihn — als Erster — kommentierte[4]). Mit großem Eifer schließt er sich dem (übrigens bedeutungslos gebliebenen) deutschen Nationalverein für Musik und ihre Wissenschaft an „um durch Lehre und Beispiel auf eine allgemeine gründliche Bildung in der musikalischen Kunst, besonders auf Förderung ebenso wohl eines allgemeinen, positiven Wissens als geläuterten Geschmacks in derselben hinzuwirken".

Daß schließlich infolge dieser erzieherischen Tätigkeit, und zwar in dem Maß, in dem sie immer mehr lokal bestimmt wurde, Loewes am Anfang seiner Laufbahn zutage getretenes großzügig-nationales Schaffen immer mehr unterbunden werden mußte, wird uns um so verständlicher, je genauer wir die Stettiner Verhältnisse ins Auge fassen. Die Berufung Loewes in die Provinzstadt, die das Jahr 1820 brachte, ist in dieser Hinsicht als ein Unglück zu bezeichnen. Von nun an waren für ihn die Bedingungen zu einem größeren nationalen Schaffen, zu dem er, wie Spitta immer wieder betont, berufen war wie nur irgend einer, so ungünstig wie nur möglich, bis sie schließlich ein solches ganz unmöglich machten. Es fehlte die Möglichkeit der Weiterbildung für den 24jährigen Loewe in den großen, seinem spezifischen Talent für die Ballade ferner liegenden Formen. Für jene bedurfte er keines Lehrers, er war selbst Meister darin, wohl aber für diese. Er war ja im Grunde genommen Autodidakt wie Schubert, mit dem er überhaupt manche interessante Ähnlichkeit aufweist[5]).

1) Näheres siehe Anton a. a. O. S. 17 ff.; Bachjahrbuch 1914, S. 38 ff.

2) Iris, VI, 165; NZfM X, 208. Über das auf Loewe zurückzuführende rege musikalische Leben der jetzigen Stettiner siehe Mitteilungen seines Nachfolgers, Prof. Lorenz, BfHK XV, 111 ff.

3) Diese Unternehmung Loewes entspricht also ganz den Zielen unserer DMG. Das Ganze wurde als „musikalischer Abend" gegeben, der Vortrag als „an sich so unmusikalischer Anfang statt einer rauschenden Ouverture". Dann folgten die Musikstücke. Programme s. Anton a. a. O. S. 20 f.

4) Kuno Fischer soll ihren künstlerischen Standpunkt geschätzt haben. Vgl. Runze, Ges. A. XI, Vorwort; Selbstbiogr. 161 ff. Zur Kritik: S. B. S. 181 und Rob. Prutz, Komm. z. II. Teil des Faust von Dr. C. L. beurteilt. Berlin 1834.

5) Zum ersten Mal wurden die beiden Namen zusammengestellt 1827 (!), wo die LAMZ S. 471 „Herrn Loewe und Herrn Schubert in Wien" zu Opern auffordert. Nach L.'s Wiener Aufenthalt, dessen Beschreibung in der AWMZ VI, 383 deshalb von besonderem Wert ist, da sie uns berichtet, daß der „Erlkönig" anno 1817 komponiert worden war ohne Kenntnis von Schubert (im Gegensatz zu Runzes Hypothese in Goldsteins Musikwelt I, 510 ff., die er aber neuerdings aufgegeben zu

Es fehlte ihm — das sei im Gegensatz zu Spitta[1]) festgestellt — noch an Ausbildung, worauf schon sein Jugendgenosse A. B. Marx, Nauenburg u. a. hingewiesen hatten und so mancher andere „wohlmeinende Kritiker" in der Berliner oder Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung oder in Schumanns Zeitschrift — vor allem aber an Erfahrung, an großzügiger Praxis[2]). Die war, wie man sich denken kann, und wie eine nähere Untersuchung erst recht ergibt, im damaligen Stettin natürlich gar nicht möglich. Daran konnte auch ein so glühender Idealist wie Loewe nichts ändern. Die rauhe Wirklichkeit zeigte sich stärker. Freilich, das Neue der einflußreichen Tätigkeit in Kirche, Schule und Konzertsaal mochte ihm in den ersten Jahren der Begeisterung die Mängel und Gefahren, die damit verbunden waren, nicht zum Bewußtsein haben kommen lassen; der Verkehr mit den größten Männern seiner Zeit, die Kunstreisen nach auswärts bewahrten ihn im großen Ganzen noch davor — dennoch fühlte er sich selbst mehr und mehr in die „(ziemlich) philiströse Provinz verschlagen". Hatte Loewe in Halle in einem nach außen hin zwar nicht glänzenden, aber dafür innerlich umso anregenderen, reichen musikalischen Leben gestanden, über dem ein echt romantischer Zauber ausgebreitet liegt[3]) — hier in Stettin fand er außer in einigen Privatkreisen überhaupt keine Musik vor. War er von Sachsen her eine hervorragend musikalische Bevölkerung gewohnt, so fand er in Pommern das Gegenteil. Hatte Loewe mit seiner ausgesprochenen Eigenart, ein „Feuergeist" voller Ideale, in der Universitätsstadt eine verständnisvolle Umgebung gehabt, so trat ihm in der Handelsstadt eine Bevölkerung entgegen, voll Nüchternheit, ohne

---

haben scheint) wird er dann öfter der „norddeutsche Sch." genannt, freilich fast durchweg in sehr verkehrter Weise!

[1]) a. a. O. S. 456.

[2]) Nach den im Archiv der Akademie der Künste zu Berlin neu aufgefundenen „kurzen Andeutungen aus dem Leben des Musikdirektors Dr. Loewe bei ehrenvoller Gelegenheit seiner Ernennung zum ord. Mitglied der Akademie der Künste in Berlin abgefaßt" bildete „der hochbegabte Professor Dr. Türk den Jüngling in arte musices aus und unterrichtete ihn mit großer Vorliebe fast täglich selbst im Generalbaß, Kontrapunkt und Fuge, wie auch im Gesang, Klavier und Orgelspiel und anderen auf die Tonkunst bezüglichen Wissenschaften. Als der Jüngling im Begriffe stand, zu den oberen Klassen des Gymnasiums überzugehen, wurde auf Türks Antrag und durch die hohe Vermittlung des damaligen Oberpräfekten des Saalkreises, Herrn Goßler, im Jahre 1811 eine Gratifikation des westphälischen Hofes von 300 Rth. jährlich mit der Bedingung, daß Loewe sich ausschließlich der Musik widmen, nach drei Jahren nach Rom und Paris reisen und dem westphälischen Hof als Künstler verbleiben solle. Bis 1813 wurde ihm nun noch bei weitem gründlicherer Unterricht in der Musik wie auch in der italienischen und französischen Sprache zuteil, als die Staatsreaktion dieses Jahres ebensowohl der Unterstützung, als auch Türks Tod dem Unterrichte ein Ende machte. Auf dringenden Wunsch des Vaters verließ Loewe seine artistische Richtung lieber ganz und gar und begann sein unterbrochenes Schulstudium mit neuem und doppeltem Eifer. Im Jahre 1817 bezog er mit dem Maturitätszeugnis Nr. 2 die Hallesche Universität und studierte drei Jahre mit Lust und mit Eifer Theologie. Nach beendigtem Triennium erhielt er einen Ruf nach Stettin, wo er als Kantor an der St. Jakobikirche und als Lehrer am Gymnasium, nach abgelegtem Examen pro schola, ein Jahr fungierte. Während dieser Zeit wurde die amtliche Funktion eines Musikdirektors von den hohen königl. und städtischen Behörden angeordnet, und Loewe wurde 1821, nach vorher abgelegter Prüfung bei Zelter, welcher sehr ehrenvolle Zeugnisse über dessen Qualifikation eingeschickt hatte, zu gedachtem Amt erwählt und höheren Orts bestätigt".

[3]) L.s Selbstbiographie sowie die Aufzeichnung seiner Tochter Julie stellen einen ganz prächtigen Beitrag dar zur Geschichte und Psychologie der Romantik. Daß man bisher so achtlos daran vorbeigehen konnte, ist wohl damit zu erklären, daß die im Handel vergriffene Selbstbiographie wenig bekannt ist und gen. Aufzeichnungen größtenteils ungedruckt sind. Über die Bedeutung des Buches als schriftstellerische Leistung s. Ehr. AMZ VI, Nr. 1; Ehrlich, Musikästhetik, S. 118. Ges. Ausg. XI, Vorw. Die Benutzung und Ausnutzung ist jetzt erleichtert durch ein von des Verf. greiser Mutter angefertigtes Register, das sich als Anhang (S. XII—XVI) in dessen „Beiträgen usw." befindet.

Begeisterungsfähigkeit, ohne Verständnis für seine idealen, oben besprochenen Gesichtspunkte[1]). Der alte Widerstreit, den die Erziehung der Mutter gegenüber der des Vaters schon in der Löbejüner Jugendzeit in Loewes Brust hervorrief, tritt jetzt erneut in Erscheinung, durch die lokalen Verhältnisse verschärft. Dem leichten Herzschlag des feurigen Künstlers steht das schwere Blut des Kirchen- und Schulbeamten entgegen, wie auf der andern Seite dem vorwärtsdrängenden, wie Schering sich ausdrückt „kühnen, genialischen Neuromantiker" eine lahme, konservative Masse, der er durch dreifaches Amt verpflichtet ist". „Ich habe keine Zeit, die Zeit hat mich", mit diesen resignierten Worten charakterisiert Loewe selbst die ganze Lage. Das war auf die Dauer natürlich nicht die Atmosphäre, wie sie für das Aufblühen der Loeweschen Kunst erforderlich gewesen wäre. Hatte er schon in seiner besten, frischsten Zeit (!) ausgerufen „ich müßte das Schulmeistern aufgeben können ... ein Künstler muß vagabondieren ...", jetzt kams Loewe zum Bewußtsein, was ihm „sonst immer klar ahnte": er war in zu kleine Verhältnisse getreten, wie er resigniert in einem Brief aus Wien an seine Frau schreibt[2]). Der viele Verkehr mit Gelehrten, den er, was schon Deiters auffiel, demjenigen mit den damaligen Künstlern vorzog, die Forschungen, denen er sich mit einem Graßmann hingab, führten ihn zu Eigenheiten und Künsteleien, und das Zusammenarbeiten mit Giesebrecht, der doch mehr schrullenhafter Gelehrter denn ein Dichter war, wie ihn Loewe gebraucht hätte — das alles war nichts weniger als geeignet, den Widerstreit in Loewes Brust zu klären. Zu alledem kommt nun noch die eigene „übermäßige Amtstätigkeit". Sie ist es, die den Flug von Loewes Phantasie am meisten niederhielt. Hatte sie ihn ins Land der Helden und Geister gelockt, so weckten die Glocken von St. Jakobi den Säumigen jäh aus seinen Träumen auf und riefen ihn zum Katheder und zur Orgelbank. Die Amtstätigkeit, wie auch der viele Privatunterricht, den er im Hinblick auf seine Familie willig auf sich nahm, ließen ihn an vorbereitete Skizzen nicht denken. Kam dann einmal eine freie Stunde, so schrieb er eben, hastig, ohne Kritik. Die Amtstätigkeit ist es, die jenen didaktischen Zug in die Kunst Loewes hineinbrachte, den Schumann gleich entdeckte[3]) und der sich fortan wie ein Rauhreif auf Loewes Schaffen lagerte. Schon 1829 hatte A. B. Marx ein Zurückgehen von Loewes Kraft festgestellt, desgleichen Keferstein und Schumann[4]). Sie konnten es sich gar nicht recht erklären bei einer solch reichen Begabung, wie sie Loewe an den Tag gelegt hatte. Sie vermuten zu leichtes Schaffen und Fehlen eines rechten Freunds. Beides trifft zu. Die Hauptschuld trägt aber die Schulmeistertätigkeit, die örtlichen Verhältnisse, die ihn zu einer bewußten Herabminderung seiner Kunst nötigten, die dann schließlich infolge der Gewohnheit zu einer unbewußten d. h. zur normalen ausschließlichen Schaffensart wurde. Loewes großzügiges Schaffen der ersten Zeit, das wir am besten sein nationales nennen, wurde jetzt völlig unterbunden durch das lokale. Nur von Zeit zu Zeit, bei seinen Reisen oder unter dem Eindruck von ihnen oder von sonstigen großen Erlebnissen bricht die alte Kraft durch und läßt noch einmal einen „echten Loewe" entstehen.

Um so bewunderungswürdiger ist nun die Art und Weise, wie Loewe im Kleinen wirkt, wie er darin die Ziele unserer Zeit vorausnimmt.

[1]) Siehe Lehmann, zur Kenntnis der pom. Gymnasien in Mützels Zeitschrift für Gymnasialwesen VI, 283 ff. Vgl. Selbstbiographie S. 6.

[2]) Selbstbiographie S. 341, 259.

[3]) S. Litzmann, Clara Schumann, S. 56 (Brief Schumanns an Clara über seine Oratorienideen).

[4]) BAMZ VI, Nr. 2. NZfM XXI, 157 u. ö.

Es ist kein Zufall, daß Loewes größtes Werk, sein balladisches Oratorium Hiob im Revolutionsjahr 1848 entstanden ist, also in der Zeit gewaltiger Volksbewegung — wie drei Jahrzehnte vorher, im Vollerlebnis des Befreiungskriegs, jenes epochemachende op. 1, das ihm den Rang des Balladenkomponisten sicherte. Hier war es der nationale, dort der soziale Zug der Zeit, der seine Seele ergriff und ihn als Künstler sein Teil mitarbeiten ließ an der Lösung der sich darbietenden Aufgabe. Durch sein dreifaches Amt örtlich „gefesselt", wurde so sein sozial gerichtetes Schaffen rein lokal, während sein national gerichtetes dem ganzen deutschen Volke gehörte. Vom rein künstlerischen Standpunkt aus sind wir geneigt, uns lediglich dieser Seite von Loewes Schaffen zuzuwenden und nur mit den Werken von bleibender völkischer Bedeutung zu beschäftigen. Wir tun dies um so mehr, als, wie wir ja sahen, die volle Würdigung Loewes ja gerade bisher verhindert wurde durch die infolge kritikloser Propaganda leider nur allzu bekannt gewordenen schwachen Erzeugnisse des lokalen Schaffens, die unter bestimmten Voraussetzungen und für bestimmte Zwecke damals geschaffen, mit deren Erreichung ihre Mission erfüllt haben und gar keinen Anspruch erheben auf immerwährende Daseinsberechtigung. Gleichwohl liegt in dem Wollen, das diese Werke, vor allem die „Oratorien", schuf, etwas bleibend Wertvolles, was uns gerade jetzt für unsere Zeit und deren Wollen von besonderer Bedeutung werden kann: die sozialpsychologische Richtung von Loewes Schaffen. Was er, in engster Anknüpfung an den tatsächlichen Zustand, damit erstrebte, läuft tatsächlich auf nichts anderes hinaus als auf eine Sozialisierung des Kunstlebens, vor allem der Kirchenmusik. Die neuen Wege, die der jugendliche Trotzkopf dem alten Türk gegenüber einst einschlug, führen jetzt in anderer Richtung. Sie sind nicht minder revolutionär gerichtet, aber nicht wie damals rein musikalisch, sondern sozial. Gerade jetzt ihrer zu gedenken, ist uns daher nicht nur durch den Loewegedenktag nahegelegt, sondern vor allem durch die Aktualität, die Loewes Wollen in dieser Beziehung für dasjenige unserer Zeit hat.

Die Musikwissenschaft in ihren hervorragendsten Vertretern ermuntert uns dazu: nach Spittas[1]) Hinweisen vor bereits einem Vierteljahrhundert auf das im sogenannten Loewenschen Oratorium liegende „Neue", lenkte dann Kretzschmar[2]) erneut die Aufmerksamkeit auf Loewes „aufs Große gehenden Pläne" — aber nur beiläufig. Hohenemser[3]) bewertet den Meister darin sogar „als Vorläufer einer neuen protestantischen Kirchenmusik", allein die näheren Ausführungen bleibt er uns schuldig, und in den bedeutendsten Nachschlagewerken kann man die gegenteilige Behauptung finden, wenn sich dort überhaupt etwas über Loewes Tätigkeit auf diesem Gebiet vorfindet. Und doch steht der Form, dem Inhalt wie den „neuen Zielen" nach, das sogenannte Loewesche Oratorium in engster Beziehung zur Ballade. Ein Wissen darum ist zur rechten Würdigung Loewes unbedingt nötig. Aber auch schon an sich muß diese Seite seines Schaffens, dieses für die damalige Zeit doch völlig einzigartige Streben nach Verknüpfung des Nationalen und Sozialen in einem Kunstwerk der Zukunft unser höchstes Interesse erregen.

Zu den Stimmen der Historiker gesellen sich die von Praktikern, allen voran die eines Robert Schumann, der Loewe in dieser Hinsicht das bleibende Verdienst zuspricht, „in den ersten Reihen zur Erreichung eines neuen Zieles gekämpft zu haben".

[1]) a. a. O. S. 455 ff.

[2]) Führer II, 253 f.

[3]) Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrh.? S. 97 ff. 101.

[4]) NZfM. XVII, 119 ff. (Ges. Werke IV, 180; Jansen II, 400 in veränderter Form!)

Ein Julius Smend[1]), der wie alle nicht „Eingeweihten" zuerst dem Loeweschen Oratorium sehr skeptisch gegenüberstand — und bei ihm als ausgesprochenem Kenner und Vertreter der großen Kunst im organisierten kirchenmusikalischen Leben Deutschlands, dem er vorsteht, ist das doppelt bedeutsam —, stellte der über dieses herrschenden Anschauung gegenüber fest, daß es in seiner „sich zur Drastik steigernden Charakteristik, der unbedingten und unmittelbaren Gemeinverständlichkeit der überwiegenden Mehrzahl der Nummern der höchst populären Verbindung des romantisch-weltlichen mit dem geistlich-theologischen, daneben mit einer ganzen Anzahl geistreicher Einzelzüge", also gerade mit dem, worin man den Todeskeim erblickte, durchaus lebenskräftig ist.

Um so erstaunlicher ist das fast völlige Unbekanntsein dieser Seite von Loewes Schaffen. Die Unkenntnis hält aber die Musikschriftsteller nicht ab, alles Mögliche und Unmögliche darüber zu schreiben[2]). Auf Grund sorgfältiger und wirklicher Einsicht in alle hierher gehörigen Werke — im Gegensatz zu allen bisherigen Autoren! — hat nun Schering in seiner vor einigen Jahren erschienenen Geschichte des Oratoriums Loewe gerecht zu werden versucht und dessen Bedeutung auch auf diesem Gebiet für die Gegenwart festgestellt. Von jedem Vorurteil wie von jeder Schwärmerei frei, ist es die beste Abhandlung, die sich innerhalb eines Werkes über Loewes Schaffen in dieser Richtung findet. Sie weist mit einzelnen Beispielen „den tiefen Gehalt, die Menge musikalischer Schönheiten, geistreicher Einfälle und einzelne Würfe von packender Gewalt" nach und zwingt zu einer Korrektur der Anschauungen über diese Werke. Jedoch auch Schering konnte „dieses ergiebige Thema im Rahmen der großen Geschichte natürlich nur streifen" und so blieb noch eine Reihe von Fragen offen, deren Lösung zum richtigen Verständnis des religiös-volkstümlichen Kunstwerks Loewes notwendig ist. Sie sollen, soweit das im Rahmen unseres Themas möglich ist, ihre Beantwortung finden. Die erste Frage, die sich uns aufdrängt, ist die: was bezweckt Loewe eigentlich damit? Dasselbe, was Schumann erstrebte und was Albert[3]) so bezeichnend formuliert als „Regeneration der Chormusik auf deutsch-volkstümlicher Grundlage". Er wollte ein Kunstwerk schaffen, das „Bürger und Bauer verstände". Aber er wollte noch mehr. Das neue Kunstwerk sollte auch religiös geartet sein, es sollte die Volkskreise erreichen, „die dem kirchlichen Leben als solchem nicht mehr oder noch nicht nahe genug stehen, um durch streng kirchliche Musik befriedigt oder angezogen zu werden[4]). Er nannte es kurzweg „Oratorium" und wollte es „gern entschiedener" getrennt haben von der „reinen Kirchenmusik", deren er nur wenig schrieb[5]). Er wollte den Stimmen gerecht werden, die darüber klagten, daß „der größte Teil der Kirchenmusik dem Volk zu schwer ist"[6]). So war sein Ziel eine religiöse Volks-

---

[1]) Korresp.-Bl. d. Ev. Kirchenges.-Vereins XI, 43 ff.

[2]) Siehe Zusammenstellung und Kritik dazu, vom Verf. a. a. O. S. 3 f., 21, 72 f. u. ö. Um nur ein Beispiel hier zu nennen: Nagel weist in seiner Neubearbeitung der Köstlinschen Musikgeschichte (S. 669) als dem Schöpfer „heute noch höchst wirksamer und ansprechender Oratorien" eine „ehrenvolle Stellung" auf dem Gebiete des Oratoriums zu. Er scheint lediglich „Gutenberg" (!), „Lazarus", „Johannes" und „Palestrina" (?) zu kennen. Diese rechnet er zu den Bedeutendsten, während sie doch tatsächlich Loewes schwächste Werke überhaupt darstellen. „Zu welchem Urteil wäre wohl Nagel gelangt und mit ihm so mancher andere, etwa Riemann, hätte er z. B. den „Hiob" gekannt oder den „Polus". Das zeigt klar, daß die bisherige Nichtwürdigung des Loewenschen Oratoriums darin ihren Grund hat, daß man kaum ein Werk davon kennt, als auch darin, daß unglücklicherweise gerade die besten Oratorien noch ungedruckt sind. Verf. ist bereit, seine Exemplare zur Verfügung zu stellen gegen Sicherheitsleistung.

[3]) Robert Schumann, S. 85.

[4]) Also dasselbe, was Smend (a. a. O. XI, 44) so formuliert als Ergebnis von Aufführungen seiner Oratorien.

[5]) Näheres siehe in des Verf. Aufsatz: Karl Loewes religiös-volkstümliches Kunstwerk, ein Beitrag zur Sozialisierung unserer Kirchenmusik; in Spittas MGkK. 1919, Aprilnummer.

[6]) Ehrenstein, Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Mißverhältnis zum gegenwärtigen Hörer, S. 9 und 15. Selbstbiogr. 151.

musik, wie sie ein A. B. Marx[1]) im Revolutionsjahr 1848 als Bringerin einer neuen Zeit forderte. Wiedergeboren im Geiste der Gegenwart sollte ein Kunstwerk entstehen, das volkstümlich und religiös zugleich ist und an dem das ganze Volk teilnehmen soll. Damit erhoffte er auch zugleich eine Befreiung des Volks von der damals herrschenden „Geiersoper" mit ihren „Operngreueln" und „ausländischem Melodienkram", in der ihm „die Kunst in ihrer Prostitution als Sklavin der raffiniertesten Sinnenlust" erschien.

In dieser ganzen Ideenverbindung ist Loewe durchaus originell, darin ebenso weit über die Pläne anderer, z. B. Schumanns hinausgehend, als er dieselben vor diesen erdacht und in Werken zur Ausführung gebracht hatte. Dieser Weg war neu, aber auch der schwierigere. Das Schwierige lag an dem Wie, an der neu zu schaffenden Form. Daß dieselbe sich an die des vorhandenen Oratoriums anlehnen müsse in demselben Maße, in dem die Stoffe verwandter Art waren, und sich ändern müsse in dem Maße, in dem sie sich davon entfernte, stand für Loewe fest. Ohne Ausnahme aber für alle seine hierher gehörigen Werke übernahm er von diesem die äußere Form ohne szenische Darstellung, als auch die verschiedenen Kleinformen, wie Rezitativ, Arie u. dergl., in die er aber durch die ihm eigene balladische Ausdrucksweise und volkstümliche Melodiebildung etwas Neues hineinzubringen suchte. Im übrigen ändert sich bei Loewe die Form seiner Oratorien, je nachdem der Stoff es gebietet. Im Lauf der Jahre immer mehr durch äußere Einwirkungen bestimmt, hat sie eine eigene kleine Geschichte. Eine für alle Oratorien zutreffende Definition des Loeweschen Oratoriums läßt sich garnicht geben, sie muß vielmehr in der Darstellung der einzelnen, oder soweit es möglich ist, zu Gruppen vereinigten gleichartigen Oratorien gesehen werden[2]) Aber allgemeine Gesichtspunkte nach der technischen Seite hin und einzelne Charakteristika, die allen Werken gemeinsam sind, lassen sich geben: Volkstümlich sollte das Kunstwerk zunächst sein; demgemäß auch die Gestaltung. Da war es vor allem die „die Komponisten zu großer Individualität der einzelnen Stimmen" und zu einem „rätselhaften Ganzen" verleitende Polyphonie, die dem Volk zu schwer war, so daß es darüber Klagen führte und die nach Möglichkeit beseitigt werden mußte. Deshalb tragen Loewes Werke im großen Ganzen durchaus homophonen Charakter. Die „unvermeidlichen" Fugen sind „so leicht als möglich gestaltet, aber mit einer Gesanglichkeit und auf inhaltsvollen charakteristischen Worten aufgebaut und an so wirksamen Stellen angebracht, daß sie trotz alledem eine große Wirkung hervorrufen[3]). So verschieden auch die Chorbehandlung ist, so läßt sich doch an allen Oratorien gemeinsam feststellen, daß die Chöre sehr melodiös erfunden sind und in volkstümlich wirksamster Weise angewandt werden. Die Arie wendet er in ihren verschiedenen mehr oder weniger ausgeführten Formen an. Das Rezitativ sucht er originell zu gestalten durch möglichst lebenswahre charakteristische Deklamation, ohne dabei das Melodische aufzugeben, und durch Verdichtung derselben zu einer kleinen Szene. Den Historikus beseitigte Loewe ganz im Interesse einer lebendigen Handlung, die er durch die Worte der handelnden Personen und durch programmatische Erläuterungen im Textbuch voll und ganz verständlich machen zu können glaubte. Das Orchester Loewes trägt verschiedenen Charakter, je nach dem des Stoffes[4]) überall sucht

[1]) Die Organisation des Musikwesens im preußischen Staat, S. 43 ff.

[2]) Siehe Anton, a. a. O. S. 86—136.

[3]) Näheres siehe Schering a. a. O. 410 u. ö.; Bulthaupt, a. a. O. S. 25 ff.; Smend, a. a. O. 41 f.; Anton, a. a. O. 86 ff. u. ö.; Iris II, 115.

[4]) „Sühnopfer" hat nur Streichorchesterbegleitung, „Lazarus", „Heilung des Blindgeborenen"

er auch hier neue Ideen in der Instrumentation zur Geltung zu bringen, auf die schon Schering[1]) besonders hinwies. Schließlich sei noch des in allen Oratorien streng durchgeführten Leitmotives gedacht, der „planmäßigen Rückkehr zu bereits dagewesenen, dem Hörer schon vertrauten Motiven", die Smend als einen meisterlichen Zug in der volkstümlichen Gestaltung hervorhebt[2]).

So suchte Loewe sein Kunstwerk volkstümlich zu gestalten. Aber es sollte ja auch religiös bestimmt sein. Das zeigt sich zunächst einmal in den Stoffen. Loewe bietet solche, die das Walten Gottes in der Welt und Geschichte zeigen nach der Seite der Gerechtigkeit und Vergeltung, der Liebe und Barmherzigkeit und der Erlösung hin, von der ältesten Gottesoffenbarung in der Bibel an bis zum Durchbruch des Geistes in der Reformation. In dieser Darstellung der Einheit und Zusammengehörigkeit des Geisteslebens verschiedener Zeiten und Völker erblickte Loewe auch bei Stoffen, die zunächst nicht volkstümlich waren, seine volkserzieherische Mission. Da er nun in der Kirche als solcher die rechte Pflegstätte hierfür erblickte, so ließ er in allen Oratorien, selbst den „weltlichsten", an bedeutsamen Stellen „kirchliche Elemente" zur Geltung kommen, sei es im geistlichen Lied, im Choral oder im reinen Bibelwort. Inmitten eines dem Volk entgegenkommenden Stoffes bei volkstümlich musikalischer Ausgestaltung erhoffte Loewe ganz besonders durch diese eine Erweckung „religiöser Empfindungen und frommer Gefühle", die in jedem Alter und Stand das einzige und höchste sind, was da not tut, indem sich in ihnen nur allein die moralische Kraft des Menschen entwickelt und aus jenen und dieser alle guten Handlungen entspringen". Hauptsächlich ist es der Choral, den er je nach dem Charakter des Stoffes und der Situation in ebenso eigenartiger als genialer Weise verwendet, eine Tatsache, die wohl Hohenemser zu der Bezeichnung „weitumfassendes kirchlich-volkstümliches Kunstwerk" geführt haben mag. Doch sei ausdrücklich betont, daß der Choral für Loewe nicht eine an sich kirchliche Größe war von „kanonischer Würde", wie Smend[3]) richtig vermutete und wie eine genaue Durchforschung von Loewes Aufzeichnungen und der Art der Anwendung in einer Reihe von Oratorien zweifellos ergibt. Da der Meister selbst das nur für einige Oratorien geltende Prädikat „kirchlich" absichtlich vermieden hat, redet man schon um dessen willen von Loewes religiös-volkstümlichem Kunstwerk.

Daß diese „neuen Ziele", diese „aufs Große gehenden Pläne" (wie Kretzschmar sagt) dem „alten Schlendrian" gegenüber etwas Revolutionäres an sich tragen, namentlich ihrem sozialen Gehalt nach, zeigt schon rein äußerlich das Zusammentreffen der Entstehung der bedeutsamsten Werke dieser Art, der Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems" und „Hiob" mit zielähnlichen Volksbewegungen. Erblickt mit Recht Schering[4]) im ersteren geradezu ein „musikgeschichtliches Ereignis", so glauben wir dem an Größe diesem Oratorium nicht nachstehenden, an Einheitlichkeit und Abgeklärtheit es aber weit übertreffenden Hiob eine ähnliche Stellung in der Musikliteratur zuerteilen zu müssen.

und „Johannes" haben nur Orgelbegleitung; „Hiob" und „Zerstörung von Jerusalem" verlangen großes Orchester, letzteres nicht weniger als 10 Solisten und 8 verschiedene Chöre.

[1]) a. a. O. 411 ff., 419 ff.

[2]) a. a. O. 43; näheres siehe Anton, a. a. O. 83 f.

[3]) a. a. O. 4; Spitta a. a. O. 441.

[4]) a. a. O. 407, 411 ff.; Schering wertet darin Loewe als den „kühnen, genialischen Neuromantiker, als den Meister leidenschaftlichen Gesangs, gewaltig in der Aufstellung von Kontrasten, machtvoll in der Darstellung kämpfender Affekte, feurig im Entwickeln der dramatischen Handlung, neu in der Instrumentation".

Was Schumann[1]) noch an dem nicht von ferne mit dem „Hiob“ vergleichbaren „Huß“ als einem vorbildlichen Werk dieser Art vermißte und was Spitta[2]) von dem biblisch balladischen Oratorium der Zukunft verlangte, hier im „Hiob“, den er leider nicht kannte, sind diese Forderungen erfüllt. Es ist geradezu das Werk des Volkes. Technisch durch die Komposition des „Sühnopfers“ auf ein rein biblisches Oratorium wohl vorbereitet, trat Loewe in dem Jahr, das ihm die schwersten inneren wie äußeren Kämpfe und Erlebnisse brachte, an den gewaltigen Stoff heran — inmitten des Revolutionsjahres — der ihm unter den waltenden Umständen besonders nahe lag. Das Werk ist, wie Loewe sich auszudrücken pflegte, mit seinem Herzblut geschrieben und bringt das seelische Ringen einer ernsten, mehr um das Schicksal seines Volkes als um das eigene besorgten Künstlerseele zum Ausdruck. Es sollte ein Geschenk an das ganze Volk sein, sich hoch erhebend über Loewes sonstiges Schaffen in jener Zeit, die hinreißende Kraft seines balladischen Ausdrucks, wie ihn die feurigen Jugendwerke bieten, mit der Tiefe eines in mühevollen, sorgenschweren Jahren ausgereiften, wahrhaft religiösen Innenlebens verbindend, stellt es bei seiner im edelsten Sinn volkstümlichen Gestaltung und der hohen Idee, die darin zum Ausdruck kommt, ein Werk dar, das die höchsten Ansprüche auf allgemeine Anerkennung erheben kann. Das gerade jetzt besonders zeitgemäße Werk, das leider noch immer ungedruckt ist, findet hoffentlich bald einen Verleger![3])

Aber nicht nur in seinen Werken, auch in seiner ganzen Tätigkeit sonst ist der soziale Gesichtspunkt der herrschende. Es sei nur kurz hingewiesen auf die von Loewe eingerichteten Volkskirchenkonzerte, die er neben dem „teuren Kirchenkonzert“ an Werktagen einführte, um die geistliche Musik weit ins Volk zu tragen. Vor allem trat er für die Kurrende ein und für Hebung des Musikunterrichts an sämtlichen Schulen, ganz im Sinne Kretzschmars. Daß Loewe auf diese Art und Weise es fertig brachte, daß die „öden Gemeindeplätze“ nun bald in ihren „weiten Räumen“ von Besuchern aller Stände dicht besetzt waren, sei nur erwähnt. Unter seinen großen Aufführungen trat die schon erwähnte frühe Aufführung der Matthäuspassion hervor. Allein auf dieser Höhenlage konnte sich Loewes Wirken so wenig halten, wie sein eigenes Schaffen. Er mußte seine Programme auch hier, wollte er seinen sozialen Zielen treu bleiben, auf einen immer niedereren Ton stimmen. Anstelle Bachs mußte wieder wie zuvor Graun treten usw. Es läßt sich denken, daß so auch hier eine starke Einbuße, wenn auch nicht an Schaffensfreudigkeit, so doch an Schöpferkraft, an Frische und Genialität eintreten mußte. Sie wurde außer durch die schon besprochenen lokalen Verhältnisse, übermäßige Amtstätigkeit, noch vergrößert durch Loewes Abhängigkeit von der reaktionären Berliner Singakademie. So wurde schließlich auch hier der Künstler Loewe ein Opfer seines Amts, wie er auf der anderen Seite gerade darin als Mensch so groß und vorbildlich vor uns steht.

Inzwischen hatten sich auch immer mehr die Spuren des in arbeitsvollem Leben rasch herankommenden Alters bemerkbar gemacht. Loewe war den Anforderungen seines dreifachen Amtes nicht mehr gewachsen. Seine Gesundheit hatte Not gelitten. Am 24. Februar 1864 traf ihn ein Schlagfluß. Dennoch bestieg der Rastlose im Herbst 1865 wieder seine geliebte „Cäcilie“, von der er sich nicht trennen zu können glaubte. Allein schon im nächsten Jahre mußte er, dem Druck der Verhältnisse folgend, dies dennoch tun. Er siedelte nach Kiel über, wo er — durch die „wohl-

[1]) NZfM. VII, 119 ff. (Ges. Schr. IV, 180 ff.).

[2]) a. a. O. 456 ff.

[3]) Näheres siehe Anton, a. a. O. 119—132. Eine Bearbeitung des neuerdings mit großem Erfolg aufgeführten Werkes hält Verf. bereit, der zu jeder weiteren Auskunft gern bereit ist.

wollende Anerkennung der städtischen und kirchlichen Behörden sehr wohltuend berührt", die seinen Lebensabend sichergestellt hatten, und mit der Taktlosigkeit der Pensionseinforderung versöhnt — in aller Stille noch 2½ Jahre im Kreise seiner Lieben verlebte, bis er am 20. April 1869 nach einem erneuten Schlaganfall verschied.

Nicht als Zufall können wir es ansehen, daß die 50. Wiederkehr dieses Tages und das damit gegebene Gedenken an Loewes Schaffen, das in so seltener Weise eine Verbindung des nationalen Gedankens mit sozialen Gesichtspunkten darstellt, zusammenfällt mit dem auf den gleichen Grundlagen allein nur möglichen Wiederaufbau unseres Volks und dem Ausbau unseres Kunstlebens auf breitester Grundlage. Seiner an dieser Stelle zu gedenken, ist eine Ehrenpflicht. Mögen sich ihr nun aber auch im Sinne Wagners und Spittas alle deutschen Forscher, Künstler und Kunstfreunde unterworfen fühlen! Dieses Gedenkblatt hat seinen Zweck erreicht, wenn es dazu verhilft, daß Karl Loewe künftighin nicht mehr wie bisher als Stiefkind der Musikgeschichte behandelt wird. Es geht nicht an, ihn mit Anderen beliebig zusammenzustellen, unter „das Lied" einzureihen oder gar ganz zu übergehen. Er ist vielmehr als „vaterländischer Künstler" [1]), als eine eigene Größe darzustellen. Worin diese besteht, welche besondere Bedeutung sie für unsere Zeit und deren Ziele hat — das im Einzelnen weiter zu untersuchen, auf seine Wurzeln zurückzuführen oder dessen Einfluß auf das Schaffen anderer festzustellen, ist in Zukunft für den Historiker eine ebenso lohnende und zeitgemäße Aufgabe, wie andererseits für den Praktiker die Pflege des Loeweschen Erbes.

Bücherschau

Beethoven-Forschung. Lose Blätter, herausgegeben von Dr. Theodor v. Frimmel. Fünftes Heft (März 1915), S. 1—38; Sechstes und siebentes Heft (August 1916), S. 39—114; Achtes Heft (Oktober 1918), S. 115—166. Verlag von J. Thomas in Mödling und Perchtoldsdorf. Preis von Heft 5 1 ℳ, von Heft 7/8 2.40 ℳ, von Heft 8 1.20 ℳ.

Während der Kriegszeit sind weitere vier dieser wertvollen Hefte erschienen, die dazu bestimmt sind, die Lücke zwischen dem dereinstigen kurzlebigen Beethoven-Jahrbuch (2 Jahrgänge 1908 und 1909) Frimmels und einem zukünftig zu erhoffenden ebensolchen zu schließen. Von den drei Gebieten der Beethoven-Forschung, die im Jahrbuch und den vier Vorgängern unserer Hefte angebaut sind, der Briefpublikation, den biographischen und Werkstudien, fällt diesmal auf dem ersten am wenigsten ab, da der Stoff sich doch allmählich zu erschöpfen scheint: neben dem Neudruck und der Kommentierung einer kleinen Reihe von unbeachteten Briefen Beethovens wird nur noch auf ein Stammbuchblatt von 1794 für den jungen, damals 14jährigen Geiger Franz Clement, für den Beethoven später, 1806, sein Violinkonzert geschrieben hat, hingewiesen. Im übrigen wird das 6./7. Heft fast vollständig durch eine Studie über die Cis moll-Sonate op. 27 Nr. 2 ausgefüllt, eine Studie, die dem Geschichtlichen, der Analyse und vor allem dem Vortrag, hauptsächlich der Geschichte des Vortrags der Sonate sehr gut und lehrreich gerecht wird. Am reichsten bedacht ist mit zwei Studien über „Beethoven und die Mödlinger Brühl" (5. Heft) und über „Beethoven in Mödling" doch wieder das Biographische. In der ersten geht Frimmel der Stätte nach, dem Gasthaus zu den zwei Raben, an der Beethoven die Anregung für seine, von Riemann in unseren

[1]) So wird Loewe im Conclusum der philosophischen Fakultät der Universität Greifswald vom 26. Juni 1832 genannt, die ihn zum Ehrendoktor ernannte. Die Leipziger Börsenberichte und Kurszettel jener Zeit bestätigen diese Ansicht vom „vaterländischen" Wirken Loewes, wenn sie unter dem Umsatz „ansehnlicher Posten von Gesängen, die früher durch die italienische Konkurrenz im Kurse niedergedrückt waren", Loewe als mit „am willigsten" melden.

Tagen identifizierten elf Tänze empfangen hat; in der zweiten folgt er den Spuren des Aufenthalts von Beethoven in Mödling in den drei aufeinanderfolgenden Sommern von 1818, 1819 und 1820: beide Studien mit der liebevollsten Akribie behandelt, Ergebnisse langjähriger und mühevoller Arbeit an Ort und Stelle, zuverlässige und echte Bausteine zur Lebensgeschichte des Meisters. — An kleineren Funden wäre noch der Bericht über eine bisher übersehene Aufführung der Pastoralsinfonie im Wiener Augarten am 1. Mai 1811 zu erwähnen.

Der einzige Beitrag, der nicht von Frimmel herrührt und sich nicht mit Beethoven befaßt, ist ein kleiner Artikel von Alexander Hajdecki über „Mozarts Taufnamen". Dabei kommt die kuriose Tatsache ans Licht, daß Mozart sich bei wichtigen Gelegenheiten seines Lebens, z. B. bei den Angaben für sein Trauungsdokument, Wolfgang Adam M. genannt hat! Hajdecki scheint mir das Richtige zu treffen, wenn er diese Änderung auf skurrile Launen Mozarts zurückführt: dergleichen liegt sehr wohl in seinem Charakter. Welches Vergnügen, einen k. k. Beamten und Pedanten eine kleine Fälschung mit der gravitätischsten Miene begehen zu sehen!

A. E.

Bülow, Hans von. Ausgewählte Briefe. Volksausgabe, herausgegeben von Marie von Bülow. XVI, 600 S. 8⁰. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. Gebunden 10 *M.*

Geist und Leben im alten und neuen Frankfurt. Skizzen Frankfurter Hochschullehrer als Weihnachtsgabe für ihre Studierenden im Felde. Frankfurt a. M., 1918, Englert & Schlosser. 8⁰ 168 S. 4 *M.*

Sechzehn Beiträge, von denen uns der von Moritz Bauer, „Frankfurt und die Meister der Tonkunst" angeht. Frankfurt hat keinen großen Musiker hervorgebracht, aber zu vielen Meistern der Tonkunst gute Beziehungen unterhalten und manchen jahrelang innerhalb seiner Mauern festgehalten: diesen Beziehungen geht Bauer, zum Teil wohl auf Caroline Valentins Studien fußend, durch vier Jahrhunderte hindurch mit flüchtigem Schritt nach, angefangen von Jakob Meiland (der übrigens, nach Oppels Untersuchungen, nicht von 1570, sondern erst von 1572 bis 1576, und zwar ohne Anstellung in Frankfurt weilte), Haßler, Schütz im 16. und 17. Jahrhundert, von Telemann, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr und Mendelssohn bis zu Wagner und Brahms im 19. Jahrh.

Ich benutze die Gelegenheit, um ein Versehen gut zu machen, das mir bei der Besprechung des Heimatbuches „Alt-Frankfurt" auf S. 141 der Zeitschrift begegnet ist. Das Büchlein enthält auf S. 60—87 einen zweiten ins musikwissenschaftliche Gebiet einschlagenden Beitrag, „Das Frankfurter Fastnachtslied Hanele hanele lane" von Caroline Valentin; eine reizvolle Studie über ein Altfrankfurter, auch Goethe wohlbekanntes Ansingelied des Fastnachtsdienstags — eine Studie, die sich zu einer gründlichen Geschichte des Frankfurter Karneval-Festwesens überhaupt auswächst. Schade, daß die Melodie des Liedes dem Beitrag nicht beigegeben ist. A. E.

Gottlieb, Joseph. Stille Nacht, heilige Nacht! Die Geschichte eines deutschen Weihnachtsliedes. Mit 7 Abb. Zweite verm. Auflage. 32 S. 8⁰. Frankfurt a. M. [1918]. Joseph Gottlieb. 1.25 *M.*

Liszt, Franz. Briefe an seine Mutter. Aus dem Französischen übertragen und herausgegeben von La Mara. 156 S. 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Gebunden 5 *M.*

Familienbriefe sind stets ein besonders wertvoller und untrüglicher Prüfstein für die Echtheit und Größe einer Persönlichkeit; hier pflegt sich auch der gehen zu lassen, wer in Freundesbriefen sich irgend einer Maske zu bedienen liebt; und ich glaube nicht, daß es einen wirklich großen Menschen gegeben hat, der schnöde und unanziehende Briefe an seine Angehörigen geschrieben hätte. Daß auch Liszt in diesem Punkte nicht enttäuscht, versteht sich fast von selbst; das mitgeteilte Hundert dieser Briefe reiht sich würdig denen an, die wir — um nur Zeitgenossen zu nennen, die sich durch den frühen Verlust des Vaters in ähnlicher Lage wie Liszt befunden haben — von Wagner, Schumann, Gottfried Keller an ihre Mütter besitzen. Freilich kommt sehr viel auf die Adressatin an. Der Eindruck, den wir aus diesen Briefen von Anna Liszt, geborene Lager aus Krems, erhalten, ist der einer freundlichen, würdigen, gütigen, fast zu gutherzigen Dame, die von Schmarotzern und Bewunderern ihres Sohnes weidlich ausgebeutet worden zu sein scheint, die als alte Dame vollkommen zur Französin wird — das Lesen der deutschen Briefe wird ihr schwer —, und die bis an ihr Lebensende, am 6. Februar 1866, ihr behagliches, von Geselligkeit belebtes, durch kleine Reisen (auch nach Weimar) und kleine Leiden unterbrochenes Dasein in Paris geführt hat: —

nicht aber der einer bedeutenden Frau. So beschränkt sich der Inhalt der Briefe zum Teil auf Aufträge für kleinere und größere Besorgungen; Aufträge, die während der fünfjährigen Reisegemeinschaft mit der Gräfin d'Agoult durch Nennung von Buchtiteln und Manuskripten wertvolle Anhaltspunkte für die geistigen Einflüsse, die damals auf Liszt wirkten, sowie für die Chronologie früher Klavierkompositionen ergeben. In den späteren Briefen, denen der vierziger und fünfziger Jahre, steht die Erziehung seiner Kinder Daniel, Blandine und Cosima im Vordergrunde; die Direktion geht da durchaus von Liszt aus, und wir beobachten, mit welcher Bestimmtheit er seit 1850 gegen offene und versteckte Widerstände die ausschließliche Erziehung seiner beiden Töchter durch Mme. Patersi, die frühere Erzieherin der Fürstin Wittgenstein, durchzusetzen weiß; wie er denn überhaupt alle Familienrücksichten mit ziemlicher Schärfe abweist — von allen Verwandten findet nur sein Vetter Eduard in Wien Gnade. In den letzten elf Jahren steigert sich der Ton der Briefe zu besonderer Innigkeit, Wärme und Abgeklärtheit; in einem aus dieser Zeit (2. Dezember 1862) läßt sich Liszt auch einmal über sein Geistiges aus: über den Stoff und seine Komposition der Legende von der hl. Elisabeth. Es ist merkwürdig und rührend, wie er da über seine sittliche, geistige und geistliche Berechtigung, diesen Stoff zu gestalten, sich ausspricht. Mit Empfehlungen an seine Mutter war Liszt sparsam: ein paar Schüler, Pruckner, Aline Hundt und (1860) Friedrich Hebbel; doch hat Hebbel offenbar von Liszts Einführung keinen Gebrauch gemacht; wenigstens sagen seine drei Briefe an seine Frau aus Paris vom November 1860 nichts davon. Schade! wir sind dadurch um eine scharfäugige Schilderung von Liszts Mutter ärmer.

La Mara hat durch die liebevolle Herausgabe dieser Briefe und ihre fließende Übersetzung ihrem verehrten Meister ein neues Denkmal gesetzt. Die wenigen deutsch geschriebenen Briefe zeichnen sich durch Humor und natürlichen Ton aus, namentlich Nr. 69. Was die dokumentarische Treue der Briefe betrifft, so hat ihre Besitzerin, Cosima Wagner, die Herausgabe erst nach mehrfachen Streichungen genehmigt; gekennzeichnet sind diese Streichungen nicht. Wann endlich wird man in Bayreuth lernen, daß Persönlichkeiten wie Wagner und Liszt nicht der Familie, sondern der Welt gehören, und daß, mehr als 30 Jahre nach ihrem Tode, die Geschichte das Recht hat, ihre Meinung auch über Intima zu erfahren! A. E.

Metzler, Johannes. Die Apostolischen Vikariate des Nordens. Ihre Entstehung, ihre Entwicklung und ihre Verwalter. XXIV und 337 S. 8°. Paderborn 1919. Bonifacius-Druckerei, G. m. b. H. 12 *M*.

[Befaßt sich S. 80—108 mit der Wirksamkeit Agostino Steffanis.]

Niemann, Walter. Die Virginalmusik. 48 S. 8°. Breitkopf & Härtels Musikbücher. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 *M*.

Pringsheim, Klaus. Vom modernen Wagnerproblem. 67 S. 8°. Regensburg. Gustav Bosse. 1.20 *M*.

Weiß, Oskar, Musikdirektor. Geschichte der Musik (Umschlag: Abriß der Musikgeschichte). Zum Gebrauche an den städtischen Orchester- und Musikschulen und zum Selbststudium. IV, 18 S. 8°. Altenburg 1919. A. Tittel. 1 *M*.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Philipp Emanuel, 25 ausgewählte geistliche Lieder für eine Singstimme mit Klavier, Orgel oder Harmonium. Nach den Originalen bearbeitet u. herausgegeben von Johannes Dittberner. Leipzig, C. F. Kahnt. 2 *M*.

Die geistlichen Lieder Ph. E. Bachs haben zur Zeit ihres Erscheinens, nämlich damals, als der Begriff deutsches Lied erst wieder im Bilden begriffen war, großen Erfolg gehabt, der aber sich verflüchtigte, als das deutsche Lied neuer Blüte entgegenging, so daß sie auch in völlige Vergessenheit gerieten. Heute, wo die Kriterien für das Lied durchaus erschüttert sind, und man auch instinktmäßig nicht mehr recht fühlt, was eben ein Lied ist, steigen diese Lieder aus ihrem Vergessenheitsgrab wieder auf und werden mit höchsten Zensurnoten bedacht; das Ganze ein interessantes Beispiel dafür, wie sich das Urteil

im Wandel der Zeiten nicht nur ändert, sondern von welchen Umständen es abhängig sein kann. Das heutige Urteil ist auch nur dann zu verstehen, wenn man in diesen Erzeugnissen etwas anderes sieht als Lieder, so daß als erstes sich die Frage erhebt, ob der Autor Lieder zu geben beabsichtigte. Und darüber kann kein Zweifel bestehen. Denn wer Strophengedichte als solche behandelt, mithin eine Reihe Strophen auf die gleiche Melodie singen läßt, noch im besonderen insofern nach einer alten Strophensitte verfährt, daß er in vielen Fällen der dritten und vierten Verszeile die Melodie der beiden ersten Zeilen unterlegt, will wirkliche Lieder geben, sie mithin auch als solche bewertet wissen. Und hier setzen denn natürlich die Kriterien für das Lied ein, wobei es allem nach nicht überflüssig ist, zu erklären: Es mag ein künstlerisches Produkt als solches noch so Wertvolles enthalten, widerspricht dieses Wertvolle dem Wesen der Gattung, den dieses Produkt vertritt, in stärkerem Grade, so kann nie und nimmer ein natürlicher Organismus entstehen und über kurz oder lang rächen sich die Vergehen wider das Wesen der betreffenden Gattung. Ebenso wird auch klar, daß man an diesem Wertvollen Feuer fangen kann, indem man eben von der Eigenart der betreffenden Gattung aus diesem oder jenem Grund absieht. Das ist bei Ph. E. Bachs geistlichen Liedern in geradezu „klassischer" Weise der Fall. Es sind, auf eine Formel gebracht, motettenartige Gebilde, solche Lieder also, in denen gewissermaßen jede Textzeile im einzelnen aufs Korn genommen worden ist und zwar eben so, daß sie auch für sich allein dasteht. Man hat kostbare Teile in der Hand, denen aber nur das bekannte geistige Band im speziellen Hinblick auf das Wesen eines wirklichen Liedes fehlt. Selbst in Liedern mit echt liedmäßigen Melodiezeilen stößt man plötzlich wieder auf solche, die es ganz und gar nicht sind, mit charakteristischen Motiven kommen, ein anderes rhythmisches Leben und einen anderen Charakter aufweisen als wie er dem Charakter des Liedes angemessen wäre. Man hätte bei einer Würdigung Bachs die Gründe anzugeben, die zu diesem seinem Verfahren, das in dieser Reinheit kaum wieder zu finden sein dürfte, führten. Sie sind zunächst seelisch-geistiger Natur. Gegenüber den meist sogar simpeln zeitgenössischen weltlichen Liedertexten boten die Gellertschen Oden einem Tonsetzer von der Prägung eines Ph. E. Bach neue und vor allem gesteigerte Aufgaben, die er in einer den Vorlagen entsprechenden Weise lösen wollte. Hierzu stand ihm aber sein Talent im Wege. Bach vermag nicht aus einem einheitlichen seelischen Keim heraus zu arbeiten, weil seine Seele sich für diese besondere Art der Konzentration nicht oder doch nicht genügend eignet, er gelangt auf grund der geistig-seelischen Aufnahme des jeweiligen Gedichts nicht zu einem musikalischen Keim von derart starker Triebkraft, daß er alle Melodiezeilen mit seinem Wesen durchwebt, kurz, die Wurzel ist nicht stark genug, damit ein Organismus im Sinne des Liedes entsteht. Nur unter dieser Voraussetzung ist es schließlich möglich, daß Bach, der manches echte weltliche Lied schrieb, die einzelnen Zeilen in dieser besonderen Art ins Auge fassen konnte, auf die er sich nun mit der ganzen Kraft seiner sonstigen kompositorischen Persönlichkeit wirft, was er gerade deshalb um so ungehinderter tun kann, als eben die allgemeine Grundkraft für das Entstehen eines wirklichen Lieds nur schwach wirkte. Begreiflich, daß er zum „Charakteristiker" wird und zu einem motettenartigen Lied gelangt, das als solches überaus interessant ist und ungemein wertvoll anmutet, trotz allem aber die Hauptsache vermissen läßt, ein Lied zu sein. Was führt denn auch Bach nicht alles ins Treffen, um den Text „erschöpfen" zu können. Gewagte Melodik (Sprünge, ungewohnte Intervalle), bunteste Rhythmik, größte motivische Verschiedenheit, starke harmonische Mittel, kontrapunktische Führung der Stimmen (Melodie und Baß), Synkopierungen, sprechende Pausen, Choraltöne unmittelbar neben weichen usw., und erreicht trotzdem bei weitem nicht, was eine echte, sogar unbegleitete Melodie vermag. Fast nirgends kann man seine Melodik wirklich auf sich selbst stellen, sie fiele regelmäßig — vor allem weil sie keinen einheitlichen rhythmischen Fluß aufweist — in sich zusammen, worauf jeder die Probe machen kann. Sie bedarf eines kostbaren musikalischen Apparats um wirksam zu sein, und nur der Umstand, daß Bach hierin keine Allotria treibt wie manche neueren Liederkomponisten, sondern mit dem ganzen Rüstzeug eines selten durchgebildeten Tonsetzers vorgeht, unterscheidet ihn stilistisch von solchen Liedkomponisten, die ebenfalls kein Ganzes, keine wahre Liedmelodie zu geben wissen, diesen prinzipiellen Mangel aber durch allerhand Nebendinge im Sinne der Hauptsache zu verdecken suchen. Denn all diese Mittel Bachs, soweit sie überhaupt dem Wesen selbst des kühnsten Lieds nicht widersprechen, werden erst dann im Sinne des Lieds Blüten, Blätter und Früchte, wenn die Wurzel

und der Stamm in Ordnung sind. Sonst entzücken all diese schönen Dinge heute lediglich den Musiker, der nun auch die Hände über dem Kopf zusammenschlägt, weil all diese Kostbarkeiten, die ja zugleich der Ausdruck einer vornehmen Künstlerseele sind, nicht goutiert werden und zum mindesten auf die Dauer nicht verfangen wollen.

Diese Worte mögen genügen, da es mir auf Einzelausführungen, die auch dartun könnten, daß dies und jenes Stück sich dem echten Liedtypus nähert, nicht ankommt. Der Herausgeber hat aus den vier Sammlungen 25 der nach seiner eigenen Angabe wohl wert- und wirkungsvollsten ausgewählt, gelegentlich die Harmonien ausgefüllt, seine Aufgabe aber vor allem in der Hinzufügung reichlichster Vortragsbezeichnung gesehen. Sie gehen öfters soweit, daß innerhalb eines Liedes das Tempo geändert wird, wovon natürlich ein Ph. E. Bach nichts hätte wissen wollen. An Akzenten in der Gesangsstimme finden sich weit mehr, als sich in sämtlichen Liedern Schuberts finden dürften, was aber wirklich im Charakter dieser akzentuierten Melodien liegt. Ob die Lieder in dieser empfehlenswerten Ausgabe in unserer Zeit einer neuen Zukunft entgegen gehen, ist ja möglich; glauben tu ichs nicht. Alfred Heuß.

Händel, G. F. Semele. Oratorium. In der Neugestaltung von Alfred Rahlwes. Kl.-A. 6 *M*. St. (S. A. T. B.). 8⁰. Leipzig, Leuckart. 3.60 *M*.

Klämbt, Fritz. Alte Gitarrenmusik, 3. Folge. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 *M*.

Klämbt, Fritz. Lautenmusik des 16. Jahrh. 1. und 2. Folge. Magdeburg, Heinrichshofen. je 1.40 *M*.

Leopold I. (Kaiser). Fünf kleine Tanzstücke (Balletti) für Violine und Pianoforte frei bearbeitet von Viktor Keldorfer. (Bourrée. Menuett. Gavotte. Sarabande. Gavotte.) Wien, Universal-Edition. 1.50 *M*.

Meyer, Gregor. „Send' deinen Geist, Herr Jesu Christ." Für gem. Chor bearbeitet von Carl Thiel. gr. 8⁰. Berlin, Sulzbach. Part. 0.60 *M*.

Schröter, Leonhard. „Freut euch, ihr lieben Christen", für gem. Chor bearbeitet von E. Ruh. Part. 8⁰. Adliswil-Zürich, Em. Ruh. 0.20 *M*.

Schütz, Heinrich. Psalm 98: „Singet dem Herrn ein neues Lied." Ausgabe für gem. Doppelchor mit Orgel (ad lib.), bearbeitet von Carl Thiel. gr. 8⁰. Berlin, Sulzbach. Part. 1.50 *M*. 4 St. 1.20 *M*.

Thiel, Carl. Auswahl hervorragender Meisterwerke des A cappella-Stils aus dem 16., 17. und 18. Jahrh. für den prakt. Gebrauch bearbeitet. Band II. Motetten. Nr. 23. Bach, Joh. Michael. „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", für S. A. T. Bar. B. — Nr. 24. Haßler, Hans Leo. „In dich hab' ich gehoffet, Herr" (Psalm 31). Vierst. — Band III. Madrigale. Nr. 27. Stephani, Johann. Ballett: „Der Kuckuck hat sich zu Tod gefall'n." Fünfst. Part. je 0.60 *M*, jede Einzelstimme 0.15 *M*. Berlin, Sulzbach.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Prag.

Die Gründung der Ortsgruppe Prag erfolgte am 20. Februar 1919 unter Teilnahme einer Anzahl von Herren, die bereits der ehemaligen Ortsgruppe der IMG angehört hatten. Der Unterzeichnete berichtete im Auftrage des Herrn Professor Rietsch, der durch Krankheit am Erscheinen verhindert war, über die Gründung und Aufgaben der Deutschen Musikgesellschaft und ihrer Ortsgruppen, worauf folgender Vorstand gewählt wurde: Prof. Dr. Heinr. Rietsch (Vorsitzender), Rud. Freiherr Procházka (Stellvertreter), Dr. jur. et phil. Paul Nettl (Schriftführer), Doz. Dr. Jos. Daninger (Kassenwart) und Dr. Theod. Veidl (Beisitzender). Es wurde der Beschluß gefaßt, die Tätigkeit der Ortsgruppe an den Anfang des Sommersemesters zu verlegen. Paul Nettl.

Mitteilungen

Dem Musikdirektor Max Kaempfert in Frankfurt a. M. sind unter Beilegung des Titels Universitätsmusikdirektor die Obliegenheiten eines technischen Hilfslehrers für Chor- und Orchestermusik neben der Ausgestaltung und Förderung des akademischen Musiklebens übertragen worden.

Wir meldeten vor kurzem, der Universitätsmusikdirektor Philipp Wolfrum werde von seinem Amt zurücktreten und aus Gesundheitsgründen nach der Schweiz übersiedeln. Inzwischen hat sich aber Wolfrums Gesundheitszustand wieder soweit gebessert, daß er seine Rücktrittsabsichten aufgegeben hat. Er wird seinen augenblicklichen Erholungsurlaub, den er in der Schweiz verbringt, nur bis 1. September ausdehnen und dann mit dem Wintersemester seine Tätigkeit in Heidelberg wieder aufnehmen.

[Inzwischen müssen wir erfahren, daß W. am 8. Mai in Samaden gestorben ist. Wir werden auf seine Persönlichkeit und sein Wirken zurückkommen.]

Die bekannte, 1823 gegründete Musikalienhandlung Fr. Kistner in Leipzig ist unterm 1. April 1919 in den Besitz der Herren Carl Linnemann und Hofrat Richard Linnemann in Leipzig übergegangen. Die Firma Fr. Kistner wird von den neuen Inhabern neben ihrem bisherigen Geschäft, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), weitergeführt werden.

In Weimar hat man vor kurzem, am 8. April, unter Leitung von Dr. Peter Raabe, im Rahmen der Veranstaltungen der neugegründeten Weimar-Gesellschaft den Versuch gemacht, den Dialogus von Mathias Weckmann (1621—1674) „Gegrüßet seist du, Holdselige" (Denkm. Deutscher Tonkunst Bd. VI, Nr. 4) szenisch aufzuführen. Das kleine Orchester war unsichtbar aufgestellt. Sänger (der Engel) und Sängerin (Maria) machten nur ganz geringe Bewegungen; eine ganz einfache Dekoration war eigens hergestellt worden. Der Eindruck auf die Zuhörerschaft war sehr stark.

Geheimrat Oskar von Hase hat am 10. April sein fünfzigjähriges Doktorjubiläum begangen. Die philosophische Fakultät der Universität Jena hat ihm aus diesem Anlaß das Doktordiplom erneuert.

Anfangs Januar 1919 ist die Großnichte Mozarts, Fräulein Bertha Forschter, im Landes-Irrenhaus Feldhof bei Graz, wo sie seit Mai 1888 untergebracht war, im Alter von 77 Jahren gestorben. Sie war die Urenkelin von Mozarts Schwester Maria Anna, dem „Nannerl", seit 1784 Freifrau von Berchthold zu Sonnenburg; die Tochter ihres Sohnes Leopold, Henriette (geb. 1816), vermählte sich in Innsbruck mit dem Militär-Verpflegsbeamten Franz Forschter (1875 in Graz gestorben); aus dieser Ehe ist die Verstorbene, die letzte Überlebende aus dem Salzburger Stamm der Mozarts, hervorgegangen. [Nach den Angaben von Silvanie von Baumann im „Merker" X, 5.]

Mai — Inhalt — 1919

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes Heft — 1. Jahrgang — Juni 1919

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Miscellanea zur orientalischen Musikgeschichte

Die Lektionszeichen in den soghdischen Texten

Von

Egon Wellesz, Wien

Untersuchungen, welche die Herkunft der Zeichen, die in den zum öffentlichen Vortrage in der griechischen Kirche bestimmten Handschriften eingetragen sind, zu erforschen suchten, führten mich auf die zentralasiatischen Texte, denen die folgende kleine Studie gewidmet ist. Es ist derzeit noch nicht möglich, die Frühgeschichte der Notation klar zu überblicken; die Beschäftigung mit den außerhalb des gewohnten Arbeitsfeldes liegenden Texten verändert aber unwillkürlich den Standpunkt, von dem aus man das ganze Problem der Notation zu erfassen gewohnt ist, und räumt Vorurteile hinweg — wie etwa die auf einer Überschätzung der Mittelmeerkultur beruhende Ansicht Thibauts von einer „origine byzantine de la notation neumatique" — die einer befriedigenden Lösung bisher im Wege standen. Es war mir Gelegenheit geboten, an anderer Stelle[1]) auf die allgemeinen musikalischen Zusammenhänge hinzuweisen, die Europa und Asien verknüpfen, und im besonderen auf das Notationsproblem einzugehen, so daß ich hier nur die zum speziellen Verständnis der hier stattfindenden Untersuchungen nötigen Erwägungen vorauszuschicken brauche.

Betrachtet man die in den griechischen Evangeliarien vorkommenden **ekphonetischen** — um diesen von Thibaut geprägten Begriff festzuhalten — Zeichen, so muß man zu dem Resultate kommen, daß man es hier schon mit einem ziemlich hochentwickelten Hilfsmittel zu tun hat, welches dem Vortragenden bei der Lesung des Textes Anweisung gibt, in welcher Weise er die einzelnen Satzglieder vortragen soll. Um dies durchzuführen, wird der betreffende Abschnitt zwischen zwei Zeichen gesetzt, wie aus nachstehendem Beispiele zu ersehen ist, das einem Evangeliar des X. Jahrhunderts entnommen ist.

Diese ekphonetischen Zeichen hatten ihre ständige Wiederkehr bei bestimmten Wendungen, die sich in den Perikopen finden, wie *τῷ καιρῷ ἐκείνῳ, εἶπεν ὁ κύριος* usw. Dieser Umstand allein bereits auf einen zur Vollkommenheit gediehenen Ausbau des Vortrages, der im Altertume geradezu zur Kunst ausgebildet gewesen war.

---

[1]) Probleme der musikalischen Orientforschung. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1917.

Welche Rolle der Beachtung der Tonhöhe im Altertum beigemessen wurde, beweist beispielsweise die Anekdote, die Plutarch über Gaius Tiberius Gracchus erzählt: daß dieser sich von einem hinter ihm stehenden Diener durch ein Stimmpfeifchen (*φωνασκικὸν ὄργανον*) den richtigen Ton angeben ließ, wenn seine Stimme im Eifer der Rede zu sehr in die Höhe gegangen war[1]).

ΤΑΥΤΑ · ΕΝ ΒΗ
ΘΑΝΙΑ ΕΓΕΝΕ
ΤΟ · ΠΕΡΑΝ
ΤΟΥ ΙΟΡΔΑ
ΝΟΥ · ΟΠΟΥ
ΗΝ · ΙΩΑΝΝΗϹ ·
ΒΑΠΤΙΖΩΝ :

(N. Beneševič: Monumenta Sinaitica. Taf. 39.)

Die Vermutung, daß die ekphonetischen Schriftzeichen der griechischen kirchlichen Bücher die vollkommene Stufe einer weit zurückreichenden, und wohl in vorchristlicher Zeit gebräuchlichen Praxis bilden, läßt sich gegenwärtig noch nicht zur Bestimmtheit erheben. Der glückliche Umstand aber, daß unter den Turfanfunden auch Handschriftenreste waren, die Spuren einer planmäßigen Punktsetzung zeigen, welche nur im Sinne einer Anweisung für den feierlichen Vortrag dieser Schriften gedeutet zu werden vermag, gibt dieser Vermutung eine starke Stütze. Ich kam auf diese Handschriften nicht durch Zufall, sondern von der Erwägung ausgehend, daß das Vorkommen der Lektionszeichen bei den Griechen, Syrern, Armeniern und Indern auf eine gemeinsame iranische Quelle zurückgeführt werden müsse, deren Spur sich wohl in den Handschriftenfunden aus Ost-Turkestan werde nachweisen lassen, die ebenso wie die aufgefundenen Fresken Aufschluß über eine Mischkultur von besonderer Eigenart und Reife geben.

Auf eine Anfrage an das Museum für Völkerkunde, wo die von den Expeditionen Grünwedel-Le Coq geborgenen Funde aufgehoben sind, bekam ich von dem seither verstorbenen Dr. Hubert Jansen die briefliche Mitteilung, daß sich unter den manichäischen mittelpersischen Handschriften gegen 60 mehr oder minder beschädigte Fragmente befinden, die in einer für den kantillierenden Vortrag bestimmten Weise aufgeschrieben sind. Die beiden mir übersandten Beispiele eines kantillierten Textes samt Transkription und Rekonstruktion des nichtkantillierten Textes sind der bereits angeführten Abhandlung im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1917 auf Seite 16 und 17 beigegeben.

Neben diesen, für einen singenden Vortrag bestimmten Hymnentexten, sind aber auch Handschriftenreste erhalten, die für eine gewöhnliche öffentliche Lesung bestimmt waren, und trotzdem eine Reihe von punktartigen Zeichen enthalten, die anfangs willkürlich gesetzt zu sein scheinen, bei genauer Betrachtung aber auf planmäßige Setzung hinweisen.

Es sind dies meist kleine Bruchstücke in äußerst defektem Zustande, deren Aufrollung und Konservierung den Bearbeitern keine geringen Schwierigkeiten verursacht hat. Die meisten sind unter Glas aufgespannt, und müssen, da die Tinte schon stark verblaßt ist, sorgfältig vor dem Sonnenlicht geschützt werden. Nachstehende Abbildung zeigt das Aussehen eines derartigen Handschriftenrestes, an dem man noch die kalligraphische Ausführung der Schriftzeichen bemerken kann, die diese Handschriften im allgemeinen auszeichnet.

1) Vgl. E. Hommel, Untersuchungen zur hebräischen Lautlehre. S. 28.

Sie lassen sich in den von F. W. K. Müller in den Abhandlungen der preuß. Akademie der Wissenschaften 1913 erschienenen „Soghdischen Texten I“ in einer auch für den Nichtfachmann des Mittelpersischen zugänglichen Art studieren, da F. W. K. Müller der Umschrift des Textes die wortgemäße deutsche Übersetzung beigegeben hat[1]).

Das Resultat der Untersuchungen dieser Handschriften durch Müller war die merkwürdige Entdeckung, daß sie in einem iranischen Dialekt verfaßt waren, der von Buddhisten, Manichäern und Nestorianern in dem ganzen Gebiet des heutigen Chinesisch-Turkestân gesprochen wurde, und daß diese von Sogdiana ausgehende, dem Mittelpersischen verwandte Sprache eine wichtige Rolle in der Propagierung des Buddhismus sowie des Christentums von Zentralasien gegen das eigentliche China gespielt haben mußte, wie besonders die M. A. Stein geglückte Entdeckung einer Bibliothek in der Höhle der tausend Buddhas beweist[2]).

Die Niederschrift der neutestamentlichen Bruchstücke erfolgte in der bei den Nestorianern üblichen syrischen Schrift, die durch einzelne, dem iranischen Dialekte eigentümliche Schriftzeichen ergänzt ist. Durch diese Texte gewann F. W. K. Müller den Schlüssel zur Entzifferung des Soghdischen, da sich unter ihnen eine syrisch-soghdische Bilingue befand, die den Text Galater 3,25 – 4,6 enthielt[3]).

Das Vorkommen der syrischen Schrift im Innern Asiens erklärt sich auf folgende Weise. Das Christentum hatte unter der parthischen Dynastie der Arsakiden Eingang in Mesopotamien und Persien gefunden, trotzdem als offizielle Staatsreligion der Mazdaismus herrschte. In den ständigen Kriegen der Perser mit dem byzantinischen Reiche ging es den Christen aber immer schlecht, da sie der Jurisdiktion von Antiochia, einem der Hauptsitze des Hellenismus, unterstellt waren, und daher als mit dem Feinde paktierend, verdächtigt und verfolgt wurden. Deshalb lösten die persischen

[1]) Ich möchte an dieser Stelle Herrn v. Le Coq für die große Bereitwilligkeit danken, mit der er mir im Völkerkunde-Museum in Berlin die Handschriften zugänglich machte, photographierte, und nach meiner Abreise wertvolle briefliche Auskünfte gab. Herr Prof. F. W. K. Müller ging mit mir die „soghdischen Texte“ durch und klärte mich über die paläographische Arbeit an diesen Texten auf, deren Verständnis für jemanden, der einige Kenntnis des Armenischen besitzt, nicht allzu schwierig ist.

[2]) M. A. Stein, Ruins of desert Cathay I 185.

[3]) F. W. K. Müller, Neutestamentliche Bruchstücke in soghdischer Sprache, Sitzungsber. d. phil. histor. Kl. d. preuß. Akad. d. Wissensch. 1907. S. 260f.

Christen ihre Beziehungen zu Antiochia und begannen in Edessa ihren geistlichen Studien zu obliegen. Hier, in einer der Hauptstätten syrischer Kultur, empfingen sie aber zugleich einen Einschlag orientalischer Ideen und Vorstellungen, so daß die Schule von Edessa in Gegensatz zur offiziellen Kirche von Byzanz trat, was sich im besonderen durch ihren Anschluß an die Lehre des Nestorius ausdrückte. Als nun die Schule von Edessa wegen Anhänglichkeit an die Lehre des Nestorius geschlossen wurde, suchten sich die Schüler die Gunst des Perserkönigs dadurch zu gewinnen, daß sie im Perser Reiche die Lehre des Nestorius verkündeten, die im byzantinischen Reiche in Acht war (457 n. Chr.). Von dieser Zeit an gaben die Feinde der orientalischen Kirche dieser den Namen nestorianische[1]). Infolge der Hilfe des Königs eroberte sich die orientalische Kirche alle Gebiete, die unter persischer Herrschaft standen, und drang von da aus immer weiter gegen Zentralasien vor, so daß sich das Vorkommen der mit nestorianischen Schriftzeichen geschriebenen neutestamentlichen Texte in einem mittelpersischen Dialekt vollkommen erklärt.

Betrachten wir nun, in welcher Weise in diesen Texten die Punkte, die als Tonhöhezeichen schon von F. W. K. Müller angesehen werden, gesetzt sind, wählen als Beispiel das in den Soghdischen Texten I S. 36 veröffentlichte Fragment aus Luk. 10, 34—40, dessen erste Hälfte, Zeile 1—11 hier folgt.

'aṭ viréčdâraṭ parîvanṭ• miv. 'aṭ rōγan. 'aṭ pačγîndâraṭ
...und goß in sie Wein und Öl, und hob

vīnê• par χēpaṯ χarî. 'aṭ 'anîdâraṭ vinê qū - ṭêm - sâ.
ihm auf seinen Esel, und führte ihn zur Herberge hin

'aṭ χvêsm bâ vīnê pariv. 'aṭ dbitîq mêṯî•
und Sorge war ihm an ihm. Und des andern Tages

fraq časni.. nīšqōγdâraṭ dva• qêsaraqân.
weiter reiste er, zog heraus zwei Groschen („kaiserliche")

ṯbardâraṭ qū - ṯêm - pâšê - sâ. 'aṭ vânō vaγdâraṭ
er gab (sie) dem Herbergs-Hüter hin und also sprach er

qū - vīnê - sâ• χvêsm barâ vīnê χēpaṯ. 'aṭ qaṭ 'eč•
zu ihm: Pflege bringe ihm selbst, und wenn etwas

fayâṭar zyâmê vinê.. •čânō qaṭ zvarṭam• zū. ṭbarangâ
mehr du ausgibst für ihm, wenn zurückgekehrt ich bin, ich werde geben

qū - tvâ - sâ. qê nūqar čan yânṭ šê χvašṭîq .•
dir Welcher also von diesen dreien

dâṭî sêd ...... [qu - tvâ - s] â qaṭ bâ panṭ 'adê nidîvidî qaṭ
scheint dir, daß er war nahestehend ihm(?) der

'ampasṭ ... [par] .... ânṭî dasṭyâ pišt χō. vânō
fiel in (der Räuber) Hand(?) Aber jener also

pačqvâdâraṭ :
sprach:

Die Lesezeichen dieses Beispiels gliedern sich in einfache und doppelte Punkte; die einfachen wieder in solche, die nach dem Wort, zu dem sie gehören, über der Zeile, und solche, die unter der Zeile stehen. Die schief stehenden Verdoppelungen der Punkte verstärken die Wirkung der einfachen, während der gerade übereinander gesetzte Doppelpunkt dem in unserer Schrift gebräuchlichen gleichartigen Zeichen entspricht. Es zeigt sich auch bereits hier, daß überall dort, wo wir im deutschen Satz

[1]) F. Nau, L'expansion nestorienne en Asie. Annales du Musée Guimet Tom 40. 1913. S. 203.

ein Hervorheben des Wortes, eine Steigerung empfinden, die Punktsetzung oberhalb der Zeile erfolgt, während dort, wo im Deutschen die Stimme sinkt, die Punkte, einzeln oder verdoppelt, unterhalb der Zeilen stehen.

Die Durchsicht der übrigen, in der vorliegenden Abhandlung veröffentlichten Fragmente, ergänzt das hier gewonnene Bild, und ergibt die nachfolgende Anordnung für die Bedeutung der Lesezeichen, die durch Zitierung einer größeren Anzahl von Satzgliedern aus den neutestamentlichen Handschriftenfragmenten belegt werden soll, wobei die den einzelnen Beispielen vorgesetzten Ziffern die Seite und Zeile bezeichnen, welcher die der vorliegenden Abhandlung das Satzglied-Zitat entnommen ist.

1. Punkt über der Zeile.

7_{6} *pišṭ čânō qaṭ• šqeranṭ ....*
Aber sobald sie verfolgen

8_{12} *bâv nêkō χači žōχšaqi• qat bê•*
sondern genügend ist ein Schüler, der sei

8_{14} *....t χânê χēpaṯâvanṭi• žγêrdâranṭ*
(Wenn) den Haus = herrn sie genannt haben ·

10_{12} *vispū 'adê nüqar• qaṭ 'azânat• par manâ*
Jed = weder also, der sich bekennt zu mir

11_{2} *par paṭγōš• 'ēč qaṭ šmaχ• paṭγōšṭâ ....*
zu hören dasjenige welches ihr höret

13_{9} *['adê qaṭ q -] âmăt• qâṭ 'êsăṭ• manâ pašisâ*
Der[jenige, welcher] wünscht, daß er folgt mir nach,

17_{2} *nâẏ• šanîmqâ• maχ.*
Siehe, hinaufziehen werden wir

21_{16} *qaṭ săng• qaṭ pačqâv qaṯâranṭ*
Der Stein den verachtet haben

21_{18} *varč• vanyâ par mâ[χ].. čašmṭâ.*
eine Wunder-Tat in unsern Augen".

22_{17} *'aṭ sâṭ• vnê zparṭ frêšṭêṭ•*
und alle seine heiligen Engel

33_{11} *'aṭ čânō vyusdârat• žγêrdâraṭ*
Und als es Tag ward rief er

62_{3} *'esaṭ qâ naγâm• mas qšê 'ayaṭ ......*
kommen wird die Stunde auch jetzt gekommen ist sie ...

2. Punkt unter der Zeile.

7_{5} *'adê ... qaṭ paṭâvat vītōr qū•.... žvēṭ qâ.*
Derjenige, welcher ausharret bis zum [Ende] wird leben.

20_{6} *dabâṭ. šfrsantq - - [â] čan manâ zâṭê.*
Vielleicht werden sie sich schämen vor meinem Sohne.

21_{9} *nîšqoχdâr[ant]- bêqpâr čan bâγ. 'aṭ ši paṭχvas dârant.*
stießen sie hinaus nach außen von dem Garten und ihn töteten sie.

45_{14} *šmâχ 'išṭâ qaṭ 'arṭâv 'asṭyaṭâsqun χēpaṯ γrîv ·*
Ihr seid es, welche gerecht erklärt die eigene Seele

45_{15} *marṭoχmêṭi pêrnamsâ. pišṭ baγi. γarbatîsaq šmâχ žyâvarṭ.*
den Menschen — vor, aber Gott kennt eure Herzen

54_{10} *χvaṭâv yišō̒ vêšanṭi mīdâni.*
(stand) der Herr Jesus (in) ihrer Mitte

59_{17} *χéd qaṭ śmâχ.* *nê γar[b] . . .*
der, welchen ihr nicht kennet.

In der Mehrzahl der Fälle werden die beiden Punktstellungen, oberhalb und unterhalb der Zeile, kombiniert, wodurch die Gegensätzlichkeit der durch sie hervorgehobenen Satzglieder oder Worte noch verstärkt wird. Meistens wird dabei der Rückweg vom Hochton viel schneller vollzogen, als die Steigerung zum Hochton erfolgt war. Man könnte dies in Noten ungefähr, wie nachstehend, ausdrücken.

19_{16} *'aṭ dês dârat vidê sârbây. 'at śi par dast qaṯâraṭ• qū-bây dârêṭ-sâ.*
und bau = te dort einen Turm, und ihn in die Hand gab er den Gärtnern,

Bemerkenswert ist ferner, daß der Punkt unter der Zeile gewöhnlich nicht den Satzabschluß selbst bedeutet, sondern daß dieser entweder in der Rückkehr zum früheren Rezitationston erfolgt, oder daß ein stärkeres Tiefton-Zeichen (2—3 Punkte) genommen werden, um den völligen Abschluß einer Gedankenkette anzugeben.

3. Kombination eines Punktes oberhalb und unterhalb der Zeile.

14_{11} *pâṭ χonê 'adê qaṭ . . . . . . âžâraṭ• χepat γrīv. śī panēśaṭ.*
Denn der = jenige, welcher [will] erhalten seine Seele, sie verderbt er.

16_8 *'aṭ vīrō // [χ?] śdâraṭ• vnê rît. vânč [ânō] . . .*
und es leuchtete sein Gesicht wir [die Sonne, und]

16_9 *vnê niyūdanṭ• spêṭê qaṯant. vânčân[ō] . . .*
seine Kleider weiß wurden sie wie ein Licht.

24_2 *vidâyṭî. framâyṯqâ χśēvanê qu - vêśanṭ*
Dann sprechen wird der König zu ihnen

24_8 *. . . . 'ōśanṭê• mâṭîm.*
Denn hungrig war ich

37_2 *pâčaynî qaṯâraṭ• χvatâv yiśōʿ.*
Antwort machte der Herr Jesus

47_{15} *qaṭ marṭî 'îś• ṭayū. žôymânê*
Denn (ein) Mann bist du, hart

47_{16} *'aṭ suχâyê• ṭayū. 'êč qaṭ nê 'ōsṭîdârī . . . . .*
und nimmst du etwas das nicht du hingelegt hast

In vereinzelten Fällen steht der Punkt über der Zeile vor dem Wort, zu dem er gehört, nämlich dort, wo die erste Silbe des Wortes schon mit dem Hochton frei einsetzt. Es wird also in diesen Fällen nicht auf einen Höhepunkt hingearbeitet, sondern dramatisch mit ihm begonnen z. B.

8_{10} *•nêsṭ žōχśa[qī] . . . . qaṭ fraṭar bê čan χēpaṯ χvaśṭê*
Nicht gibt es einen Schüler, der mehr sei als sein Lehrer

18_2 *•pīśṭ χū• pâčaynî . . . . .*
aber er Antwort (gab)

42_2 *•čū vanām qaṭ manâ χepaṯâvanṭ 'asaṭqâ*
Was soll ich tun, daß mein Herr nehmen wird

42_7 *•čâf paṭîqăn iśṭayū qŭ-manâ χēpaṯâvanṭ-sâ•*
Wieviel schuldig bist du meinem Herrn

47_6 •'*e* *śirâqṭâ* *banṭâ*.
Ei, (du) guter Diener

In einigen wenigen Fällen entspricht diesem vorgesetzten Punkt über der Zeile ein Punkt unter der Zeile, wenn damit ein besonders prägnanter Ausdruck verbunden werden soll z. B.

49_{12} '*aṭ* .*śan* *pat* . . *χras*]-*ṭâ* . . . . [*manâ*]
und sie tötet mir

An einer einzigen Stelle findet sich der Punkt auf der Zeile, wo er die Funktion des Doppelpunktes hat.

4_6 . . . . [*framâ*-] *ẏamsqun* *qūśmâχ*-*sâ*. *qaṭ* . . . . . . *χepaṭ* *dbaman*•
ich aber sage euch daß wer sein Weib
niśqarân *čan* *χ* . . . . . .
entläßt von [sich]

Eine noch größere Mannigfaltigkeit ergibt sich bei der Setzung von zwei Punkten die im allgemeinen eine Verstärkung des einfachen Punktes auszudrücken scheinen, wie etwa in den frühen Formen der byzantinischen ekphonetischen Notationen, so daß wir eine Parallele zu dieser aufstellen können.

Punkt oben • = ὀξεῖα / .• = ὀξεῖαι //
Punkt unten . = βαρεῖα \ •. = βαρεῖαι \\

Von dieser Stellung der beiden Punkte scheint aber die Setzung der Punkte in der Zeile übereinander :, schief :. und .• gesondert werden zu müssen, welches vielmehr der byzantinischen Hypokrisis : entspricht.

Zwei Punkte über der Zeile .•

37_{21} *čuṭ* *χrêsm* *nêśṭ* *ṭvâ*.•
Warum Sorge nicht ist dir,

70_{11} *ṭaẏū*• *sâṭ* *yupâṭqi*• *par* *yuvân* '*ażuṭ* . . . . .
Du ganz in Sünde geboren (bist du) . . .
'*aṭ* *ṭaẏū*.• *yūčêqâ* *mâχi*.
und du wirst lehren uns?

72_1 '*aṭ* *nê* *vênṭâqâ* *manâ*.•
und nicht sehen werdet ihr mich

Vereinzelt findet sich die Setzung zweier Punkte nebeneinander über der Zeile, welche augenscheinlich den Zweck hat, dem zugehörenden Worte besonderen Nachdruck zu verleihen; sie kommt, wie die Setzung des Punktes über der Zeile vor dem zugehörenden Worte, einem Ausruf nahe.

48_{18} *čan* *ṭvâ* *qūči* *nimâẏängqâ* *ṭvâ*•
Aus deinem Munde werde ich richten dich
yanṭâq *qarâ*•• *banṭâ*.
schlechtes tuender Knecht.

Zwei Punkte unter der Zeile •.

22_{18} *vidâyṭî nîdatqâ par χēpaṯ γubṭê γaduq* •.
dann wird er sich setzen auf seinen gepriesenen Thron

22_{20} *'aṭ yōχâyatqâ vêšanṭî yū čan dbitîq* •.
und er wird trennen sie einen von andern

33_{11} *'aṭ čânō vyūsdâraṭ* • *žγêrdâraṭ χēpat žoχšaqṭâi* •.
Und als es Tag wurde rief er seine Jünger

47_{9} *manâ χēpaṭâvanṭâ* •. *nây ṭvâ pačmâr* . *panč pačmâr varâ qaṯâraṭ*
Mein Herr, siehe dein Pfund fünf Pfund Zinsen hat gemacht.

Zwei Punkte auf der Zeile.

Sie kommen in dreierlei Arten vor, deren unterschiedliche Bedeutung mir nicht ganz klar geworden ist •.; :; .•; da die erste und dritte Form öfters auch die Umdeutung dieses Zeichens in das gleichartige über und unter der Zeile zulassen und es trotz der Genauigkeit, mit der F. W. K. Müller die Punktsetzung in seinen Transkriptionen angegeben hat, doch möglich ist, daß einige der Zeichen, vielleicht auch durch Schreibversehen auf der Zeile, statt über oder unter der Zeile ihren Platz fanden. Um dies zu entscheiden, müßten wohl alle erreichbaren Handschriften herangezogen werden.

Im allgemeinen entsprechen alle drei Arten, wie bereits gesagt der Bedeutung, welche in unserer Schrift dem Doppelpunkt : gegeben ist, dann aber auch unserm Beistrich.

a) 16_{18} *'aṭ. [va]χr qaṭ . . . . quaṭ mêṯ frâmây* •.
Und eine Stimme [war aus der Wolke] die also sprach:

18_{5} *p . . pâčayi qaṯâraṭ* •. *'aṭ vânō vâb*
(Er) Antwort gab und so sprach

17_{4} *'aṭ marṭoχmê zâtê* • *parbaχšṭê bot qâ* • *qū-χvašṭarṭ*
und des Menschen Sohn übergeben wird werden den Hohen
dêndârṭ 'aṭ qū-dipêrṭ-sâ •. *'at ši 'ozâmanṭqâ qu-marč-sâ.*
Priestern und Schriftgelehrten und ihn herabführen werden sie zum Tode.

75_{17} *qaṭ nây 'esatqâ nayâm* • *'at qše 'ayaṭê sṭî* •. *qaṭ*
daß siehe kommen wird die Stunde, und jetzt gekommen ist sie da, daß
šâšṭ dbânê botâqâ •
zerstreut ihr werden [1]werdet,

b) 21_{15} *čūṭ qadâč* • *paṭfasâṭê nē 'išṭâ par pušṭê* : *qat sang* •
Wie? jemals gelesen nicht habt ihr im Buche: „Der Stein,
qat pačqâv qaṯâranṭ
den verachtet haben

36_{10} *pišt χō* . *vânō pačqvâdâraṭ* :
Aber jener also sprach:

37_{21} *manâ χēpaṭâvanṭâ* :
Mein Herr!

c) 21_{12} *'aṭ bâγ* . *par dvstv vanaṭiqâ qū . . ['an] iṭ bâγ dârêṭ-sâ* :
und den Garten anvertrauen wird er anderen Gärtnern,

39_{6} *. . . . χânṭ banṭêtî* .• *χânṭ qaṭ*
(Selig) jene Knechte, jene, die

40_{1} *at γarbâq spančîr-span* .• *qaṭ ši 'aχêžâṭ*
. . und kluger Haushalter, den aufstelle
vnê χēpatâvant par χēpaṯ spâs .•
sein Herr in seinem Dienste,

Drei Punkte werden gewöhnlich in der Position ⋱ angewendet, doch finden sich vereinzelt auch die Gruppierungen •: und :•.

Die Anwendung von ⋱ entspricht offenbar einer dreifachen Verstärkung der Bareia \ die sich zwar nicht im Byzantinischen, wohl aber in koptischen Handschriften findet. Diese Art der Punktsetzung erfolgt regelmäßig nach dem Satze „Wahrlich ich sage euch“, und vor Sätzen die gleichsam eine Verkündigung enthalten.

19_8 *reštá• framáyamsaq . . . [qū-šmá χsá*⋱
Wahrlich ich sage euch

21_{10} *čánō qaṭ 'aγaṭ nuqār• báγi χēpatāvanṯ*⋱
Wenn gekommen sein wird nun des Gartens Herr,
ču vanaṭiqá qu-χánṭ báγdárēṭsá•
was wird er tun jenen Gärtnern?

44_3 *qaṭ nūqar par padáṭē γarámē• pērniq• nē qaṭišṭá šmáχ*⋱
Wenn nämlich im unrechten Reichtum treu nicht seid ihr,
rēštyáq• qū-šmáχ-sá. γē• pēraṭqá
die Wahrheit euch wer wird anvertrauen?

Ist schon die angeführte Setzung von drei Punkten viel beschränkter als die von zwei oder einem, so stehen für die übrigen Gruppierungen nur vereinzelte Beispiele zur Verfügung, die keine genaue Bestimmung der Funktion dieser Gebilde gestatten. Dem Sinn und der Form nach deutet die •: anscheinend auf eine Kombination von Punkt ober der Zeile mit der Hypokrisis. Bei der Stelle:

21_{16} *qaṭ săng• qaṭ pačqár qatárant dēsanēṭ*•:
„Der Stein, den verachtet haben die Bauleute

soll der Hochton beim letzten Worte genommen werden, und der darauf folgende Satz durch das die Spannung verstärkende Doppelpunktzeichen besonders hervorgehoben werden.

Eine andere Bedeutung, die aber aus der einen vorläufig zugänglichen Stelle nicht genügend klar wird hat die Kombination :•

22_{18} *pišt čánō qaṭ 'ēsaṭ• [mar]. . toχ-mē zátē• par χēpaṯ γūbṭyá*:•
aber wenn kommen wird des Menschen Sohn in seiner Herrlichkeit

Hier ist der Höhepunkt der Spannung noch nicht erreicht, denn die Steigerung geht noch weiter „und alle seine heiligen Engel mit ihm dazu, dann wird er usw.;“ so daß dieses Zeichen offenbar auf eine bestimmte Art des Vortrages deutet, die uns nicht näher bekannt ist.

Bei einer dritten Variante — ∴ über der Zeile — ergibt sich hingegen der Sinn aus dem Texte. Sie steht für unser Rufzeichen, und verlangt, daß das zugehörende mit großem Ausdrucke gebracht werden solle.

26_5 *bēsṭar paχšanṭá šmáχ čan maná• nafrítētē*∴
weiter weichet ihr von mir, Verfluchte!

Das Zeichen •:•, meist mit kleineren Punkten ausgeführt, als die bisher angeführten, der Lektion dienenden Zeichen, hat die gleiche Funktion wie die Teleia + in den griechischen Evangeliarien; es bezeichnet das Ende eines Abschnittes. Als Zeichenfüller kann es auch verdoppelt werden. Häufig steht es auch nach den mit

größeren Lettern und öfters mit roter Tinte geschriebenen Überschriften, wie „Jesus sprach", „So sprach er", „Jesus sprach zu seinen Jüngern".

19_{13} *nmânêqên* *qaṯišṭâ* *qū-'ayàm-sâ* *qaṯ* *vanū - ṭêšṭâ*
reuig seid ihr geworden zum Ende [daß] ihr geglaubt hättet

parîv ⁘ ⁘ *paṭyōšṭâ* *'anīv* *parzabar*
an ihn höret ein anderes Gleichnis:

21_{14} *par* *χêpaṯ* *žamanū* ⁘ • ⁘ • *vânō* *frâmaý*
.. zu ihrer Zeit so sprach

Übersichtsweise geordnet, ergibt sich folgende Zeichentabelle:

- ·······˙ Punkt über der Zeile; entspricht der Oxeia /. Bedeutet Höherwerden der Stimme.
- ·······. Punkt unter der Zeile; entspricht der Bareia \. Bedeutet Tieferwerden der Stimme.
- ˙······. Punkt über und unter der Zeile; entspricht der Syrmatike ~. Bedeutet ein Höherwerden der Stimme, das in ein Tieferwerden übergeht.
- ˙······· Punkt über der Zeile, vor dem Wort. Bedeutet, daß mit dem Hochton der Stimme eingesetzt werden soll.
- ······.˙ Zwei Punkte über der Zeile; entsprechen den Oxeiai //. Bedeuten ein verstärktes Höherwerden der Stimme.
- ······.. Zwei Punkte unter der Zeile; entsprechen den Bareiai \\. Bedeuten ein verstärktes Tieferwerden der Stimme.
- ······˙˙ Zwei Punkte über der Zeile, nebeneinander. Bedeuten ein noch gesteigertes Hervorheben des zugehörenden Wortes, durch Höherwerden und Betonen der Stimme.
- ··:··· / ··:· / ····:· / ··:··· Zwei Punkte auf der Zeile; entsprechen im allgemeinen unserem Doppelpunkt oder Beistrich; die erste Form wohl mit der Tendenz, die Stimme ein wenig zu senken, die dritte, mit der Tendenz, die Stimme etwas zu erheben.
- ····∴·· Drei Punkte auf der Zeile; entsprechen der dreifachen Bareia. Bedeuten ein starkes Fallen der Stimme.
- ······˙: Anscheinend Kombination aus Punkt über der Zeile und Hypokrisis ⁚.
- ··⁘·· ?
- ······∴ Drei Punkte in Pyramidenanordnung über der Zeile. Bedeuten einen heftigen Ausruf.
- ···⁘·· Vier Punkte; entsprechen der Teleia. Kennzeichnen das Ende eines Abschnittes. Können auch verdoppelt und verdreifacht werden.

Es scheint mir, je mehr man sich mit diesen frühen Phasen der Notation beschäftigt, immer fraglicher, ob es gelingen wird, ihnen ihr Geheimnis völlig zu entlocken. Dagegen ist es sicher, daß eine genauere Kenntnis der früheren Phasen der Notation, ein Beachten dieser auf den ersten Blick willkürlichen Zeichen noch manchen wichtigen Aufschluß über das allmähliche Entstehen und die Verbreitung dieser Zeichen, die in erster Linie dazu bestimmt waren, dem Vortragenden als mnemotechnisches Hilfsmittel zu dienen, liefern wird.

Wichtig scheint es mir da vor allem, auf die Parallelismen des Textes zu achten, und festzustellen, in welcher Weise derartige Stellen mit Zeichen versehen sind. Ein gutes Beispiel, um dies zu beobachten, bietet sich auf Seite 48.

γarbėq māṭiš ṭaγū manā •
kennend warst du mich,
marṭi 'im zū żoγmânė :
ein Mann bin ich hartsinnig
'aṭ sūχây-yamsaq zū •
und nehme ich
[`] *ėč quat nė 'ōsṭidârām* :
etwas daß nicht hingelegt ich habe
'aṭ rūpam-saq zū •
Und ernte ich
'ėč [qaṭ] nė qašdâram :
etwas, das nicht gesäet ich habe.

Hier sind die drei parallelen Satzglieder durch die Lektionszeichen derart hervorgehoben, daß der Vortragende den Hinweis auf den Sinn der Stelle schon rein äußerlich, graphisch hatte.

Besonders wichtig ist die Tatsache, daß sich diese Lektionszeichen nicht auf die christlichen Texte beschränken, sondern auch in Manichäischen vorkommen. Damit fällt die Behauptung, die ekphonetische Notation sei eine Erfindung der christlichen Kirche. Es ist im Gegenteil anzunehmen, daß die Lektionszeichen, wie so manches altorientalische Erbgut von den Christen in Mesopotamien und Persien übernommen wurden und sich von da aus nach Westen und Osten verbreiteten. Bei ihrem Wege nach dem Westen scheinen sie in verhältnismäßig kurzer Zeit eine tiefgreifende Ausgestaltung erfahren zu haben, während sie in ihrer östlichen Verzweigung an der einfacheren Form festhielten, was wohl damit zusammenhängt, daß im Sinne orientalischer Tradition die Art und Weise des Singens und der feierlichen Lesung der heiligen Schriften sich mündlich verbreitete, und zur Stütze des Gedächtnisses nur die allernotwendigsten schriftlichen Angaben gemacht wurden, die — wie die hier besprochenen Zeichen — nur die äußerste Kontur des Vortrages andeuteten.

Die harmonischen Funktionen in der tonalen Kadenz

Von

Hans Joachim Moser, Berlin

Einige der allerelementarsten Vorschriften der Harmonielehre haben mir immer der plausiblen Erklärung entbehrt, obwohl sie für das naive Ohr völlig zu Recht bestehen, z. B.: warum man innerhalb der Durkadenz immer erst die Unterdominante und dann die Dominante bringen müsse, der gegenteilige Schritt V—IV jedoch verpönt sei; warum diese und jene Rhythmisierung der Kadenz „gut", eine andere aber „schlecht" wirke. Die Auffassung des harmonischen Funktionsbegriffes in erster Linie als dynamisches Phänomen scheint mir diese und andere Fragen mühelos zu lösen und eine neue Fassung des Leittonbegriffs zugleich interessante Zusammenhänge zwischen Harmonik und Motivbildungslehre zu eröffnen.

Dabei bleibe nicht unerwähnt, daß einige funktionelle Interpretationen im Folgenden nur demjenigen als allzukühn, ja vielleicht sogar falsch erscheinen können, der noch gewohnt ist, alle psychischen Wirkungen aus der Realität der Akkordklänge

abzuleiten. Seit *Riemanns* neuer „Lehre von den Tonvorstellungen" jedoch, die man begeistert als Erlösung feiern sollte, nachdem die empirische Tonpsychologie sich in eine ziemlich hoffnungslose Sackgasse verloren zu haben scheint, besitzen wir eine höchst wohltätige Bewegungsfreiheit gegenüber dem bisherigen Zwange tonlicher „Eigenschaften", und das produktive Denken des musikalischen Subjekts sieht sich endlich in die seinem Range entsprechende Stellung den Erscheinungen der Sinnenwelt gegenüber eingesetzt.

Im Dreiklang stelle man sich Grundton und Quinte als das „seiende" Knochengerüst vor; das allein nervöse Element der Terz wirkt gewissermaßen als Geschlechtsorgan, das, einmal als im Spannungszustand, als potentielle Energie aufgefaßt, in unserer Vorstellung zu „Werden", zu kinetischer Energie wird, nämlich *eine Lösung in Konsonanzen noch höheren Grades erstrebt*. Das stabile wird zu labilem Gleichgewicht, dieses gerät in Bewegung. So führt die männliche große Terz, aufwärtsdrängend, in den diatonisch benachbarten Halbton, zu dem die andere Intervallstimme in „Begleitfortschreitung" die Oktave bilden muß, und die weibliche Mollterz, abwärts drängend, in die Quinte. Dieses Leittonverhältnis in dualer Gestalt bedeutet als Manifestation des Schwergewichts die denkbar organischste Verbindung zweier Akkorde, ja die Urfortschreitung, aus der allein sich alle weiteren Verbindungen ableiten lassen.

Dur Moll

Funktion ist niemals die Eigenschaft eines einzelnen Akkordes (dieser ist gewissermaßen nur erst „geometrischer Ort" der Funktion) sondern das Verhältnis zweier Akkorde zu einander. Es kommt bei obigen Dreiklangsverbindungen darauf an, ob sie trochäisch oder jambisch betont werden, um im ersteren Fall Cdur (cmoll) als Schwerpunkt, als Tonika empfinden zu lassen, also die Vorstellung der Funktion „Tonika-Unterdominante" zu erwecken, oder im andern Fall die Fortschreitung „Dominante-Tonika" in Fdur (gmoll) zu Gehör zu bringen. (Im reinen, „dualistischen" Moll ohne Dur-Analogien ergibt sich bemerkenswerter Weise die *vierte* Stufe als mit allen Eigenschaften der „Dominante", die *fünfte* Stufe als mit denen der „Unterdominante" begabt was ja die dualistische Betrachtung in Spiegelbildrichtung geradezu fordern müßte — darüber weiter unten noch mehr.) Wir haben damit dynamisch zwei Formen des Leittons gewonnen: trochäisch den „abgleitenden", *zentrifugalen*, jambisch den „aufprallenden", *zentripetalen Leitton*:

a) trochaeisch b) jambisch c) trochaeisch d) jambisch

C: T S F: D T c: T S g: D T

Zentrifugal Zentripetal Zentrifugal Zentripetal

T=Tonika
D=Dominante
S=Subdominante

Entsprechend dem Bau der Tonleiter aus zwei gleichen Tetrachorden mit je einem Halbton besitzt jede Tonart *zwei* Leittöne, von denen der abgleitende, dem untern Tetrachord zugehörige (vielleicht weil gleichzeitig auch Subsemitonium modi der nächsten quintverwandten Tonart und daher doppeldeutig) der tonal weniger

wichtige, der aufprallende des oberen Tetrachords als eignes Subsemitonium modi für die Feststellung der Tonalität aber der entscheidende ist[1]).

Transponieren wir also die jambische Urfortschreitung aus dem unteren ins obere Tetrachord, so ergibt sich aus Trochäus und Jambus die vollkommene und zugleich bestrhythmisierte Kadenz:

c: T - S | D - T.　　c: T - S ‖ D - T.

Diese rhythmische Herleitung des Funktionsbegriffes dürfte letzten Endes auf Zelter zurückgehen, der an Goethe schreibt (Briefwechsel ed. Geiger III S. 141): „In diesen beiden aufeinanderfolgenden Akkorden der Dominante und Tonika oder Tonika und Dominante findet mein individuelles Gefühl die Urelemente der Metrik: arsis und thesis oder thesis und arsis". Ja, in seiner Vorstellung ordnen sich sogar die absolut gleichwertigen Pendelschläge der tickenden Uhr zu einer gegliederten Abfolge von schweren und leichten Zeiten. Goethe vertiefte diese Bemerkung sofort, da sein genialer Blick, der überall Einheit im Verschiedenen suchte, hier eine seiner weltanschauerischen Lieblingsideen gespiegelt fand: Spannung und Lösung als Auseinanderziehung (Diastole) und Zusammenziehung (Systole) des Herzbeutels als Grundphänomen alles tierischen Lebens[2]). So wird obige Form der Kadenz als Diastole und Systole zum Abbild eines Herztaktes, Cdur bleibt immerwährend Zentralbasis aller Akkorde, der Harmoniewechsel gleicht einer in sich selbst zurückkehrenden Schwingung. (Vgl. die graphische Darstellung auf der Tafel am Schluß dieser Ausführungen. Der abgleitende Leitton hat das Zeichen ⟶, der aufprallende ⟶.)

Wohlverstanden ist nun aber nicht jeder diatonische Halbtonschritt zugleich Leitton. Z. B. sind selbstverständlich Akkordfolgen wie

und

schon wegen ihrer Quintverwandtschaft durchaus natürlich, aber es fehlt den Stimmfortschreitungen von C nach H, von G nach As das untrennbar Bindende, logisch Weiterführende der Leittonverbindung, weil der Halbtonschritt nebst Begleitfortschreitung von Oktave zu großer Terz, von Quinte zu kleiner Terz, d. h. vom Einfacheren zum Zusammengesetzteren führt, also nicht schlichtet, sondern kompliziert. Daraus ergibt sich unbeschadet des liegenbleibenden Tones bei den verkürzten Kadenzen I V I und I IV I unwillkürlich folgende phrasierende Motivgliederung:

T D T　T S T

T D T　T S T

[1]) Für das dualistische, „echte" Moll (Riemann, M. Hauptmann usw.) stellt man sich den Bau der Skala am besten so vor, daß wie bei den antiken „hypo"-Skalen die beiden Tetrachorde den Mittelton gemeinsam haben und den Trennungs-Tonschritt unten ansetzen. Dann führt der Leitton in die „Phonika" (Öttingen) jedes Tetrachords: c d es f g as b c, (antikes transponiertes Hypodorisch).

[2]) So im Schema zur „Tonlehre" von 1810 unter „Rhythmik". In meinem Kommentar zu

Neben den bisherigen besprochenen Leittönen „ersten Grades“ ergeben sich die Dominantseptimen als solche „zweiten Grades“ (Zeichen ⋯⋯>), wobei der dissonante Ton, als Durchgangsnote entstanden gedacht, klar seine Marschroute in Dur abwärts, im dualen Moll aufwärts erhält und die Auflösung aus der Verschmelzungsklasse der Septimen zu jener höheren der Terzen eintritt:

```
          c
  g       a  ↑ f⋯⋯⋯⋯>g            g           ↓ c
  e ──→ f   │ d      e   (  +7)‖ es ──→ d   │ as ──→ g   (°c)
  c          │ h ───→ c   (g   ) c       b   │ f   ⋯>es   ( 7)
             │ g                          g ↓ d ⋯   c
```

Die Kadenz kommt ihrer Aufgabe, in unserer Vorstellung einen von mehreren zusammengehörigen Akkorden als den zentralen zu fixieren, auf zweifache Weise nach: einmal, indem sie vor unserm Ohr den ganzen Tonvorrat der betreffenden Tonart geordnet ausbreitet, ja durch Berührung der Nachbardominanten sogar über die eigentliche Tonleitergrenze hinaus erweitern kann; dann aber durch gedrängte Vorführung der Tonart in ihren mechanischen Hauptfunktionen. Je nachdem im Folgenden die Verbindung Cdur-, Fdur-, Gdur-, Cdur-Dreiklang rhythmisiert wird, wechselt ihre tonale und funktionelle Bedeutung im einzelnen, und ihre Fähigkeit, die Cdur-Tonalität zu umschreiben, nimmt in den Kadenzformen 1—4 von völliger Eignung bis zu fast völligem Unvermögen stufenweis ab. Im letzten Falle läßt eigentlich nur noch die Beschränkung auf den leitereignen Tonvorrat von Cdur dieses logisch als Kern durchschimmern. (Vgl. auch die graphische Darstellung: ▬▬▬ bezeichnet die jeweilige dynamisch-funktionelle Kleintonalität, ═══ die logisch unterstellte, materielle Großtonalität):

1) Trochaeus Jambus 2) Jambus Jambus 3) Trochaeus Trochaeus 4) Jambus Trochaeus

Kleintonalität C: T S D T, F: D T, C: D T, C: T S, G: T S, F: D T, G: T S,
Großtonalität C

Für das duale Mollsystem müßten die Beispiele entsprechend lauten:

1) Trochaeus Jambus 2) Jambus Jambus 3) Trochaeus Trochaeus 4) Jambus Trochaeus

Kleintonalität c: T S D T, g: D T, c: D T, c: T S, f: T S, g: D T, f: T S,
Großtonalität c

Freilich hat die musikalische Praxis dieses theoretische Moll (dessen reale Existenz Riemann neuerdings in seinen „Folkloristischen Tonalitätsstudien“ wenigstens in letzten Resten zu erweisen unternimmt) als bloße „Variante“ von Dur nach dessen Analogie umgeformt. Durch Einführung des Subsemitonium modi muß der zu Dur aufgeklärte Dreiklang der fünften Stufe die Funktion der Dominante übernehmen, und für den Dreiklang der vierten bleibt wohl oder übel nach Durvorbild die Rolle der Unterdominante, so daß das ganze Mollgeschlecht tatsächlich nur noch ein melancholisch gefärbtes Dur darstellt. Die harmonische Molltonleiter bringt es

---

dieser Stelle in der Festschrift für R. v. Liliencron (1910) S. 164 hatte ich diesen Sinn für „Diastole“ und „Systole“ noch nicht verstanden. Ich verdanke die richtige Verdolmetschung dieser Begriffe erst H. St. Chamberlains „Goethe“ (1912).

dadurch zu drei Leittönen: c d es f g as h c, und in der Kadenz dieses (vom dualistischen Standpunkt nur noch scheinbaren) Mollgeschlechts erhalten wir eine anapästische Phrasierung (◡ ◡ –), insofern zwischen I und IV keine Leittonbeziehung (in unserm strengeren Sinn) mehr statt hat, dafür aber eine solche zwischen IV und V (weiblich, abwärtsstrebend) und zwischen V und I (männlich, emporstrebend) eintritt:

Anapäst

T S D T

Es liegt nahe, diese Fähigkeit der Subdominante, sich mit Leittonzwang in die Oberdominante zu wenden, in Vergleich zum Schritt Dominante—Tonika zu stellen, also den Anapäst als Verschränkung zweier im Auftaktverhältnis zu einander stehen- Jamben ◡ –́ –̋ = ◡ ◡ –̋ aufzufassen. Damit würde im vorliegenden Beispiel der fmoll-Dreiklang die Funktion der Wechseldominante (Dominante der Dominante) übernehmen, was ja auch noch durch die „erweiterte Terzverwandtschaft" dieses Akkords mit dem Ddur-Dreiklang sich erklären ließe. (Zwischen

usw.

bestehen doch nur geringe Schattierungsunterschiede.) Freilich würde das voraussetzen, daß die rhythmisch-metrische Stellung des Akkords in höherem Maße funktionsbestimmend wäre als seine Beschaffenheit nach der Seite des tonlichen Materials, was hier nur mit Vorsicht zur Diskussion gestellt sei. Daraus würden sich auf dem Durgebiet folgende interessante Funktionsbestimmungen rein aus der willkürlich angewandten Gliederung der Akkordfolgen ergeben: als fünfte Form der Durkadenz der Anapäst mit Interpretation des Subdominantakkords als $\not{D}$ (sehr gut tonalitätbestimmend) und als sechste der Daktylus, wobei die gewaltsam unterbrochene Leittonswirkung von Dominante zu Tonika dem Gdur-Dreiklang die Wirkung als $\not{S}$ (Subdominante der Subdominante) beilegen würde; man erinnere sich entsprechend der erweiterten Terzverwandtschaft zwischen Gdur- und Bdur-Akkord. Möglicherweise würde sich hieraus gleichzeitig die Begründung ergeben, warum in aller musikalischen Phrasierung die Auftaktigkeit der „abklingenden" Motivik vorzuziehen ist und nur der männliche Schluß tonal abschließend wirkt: nur ihm unterstellen wir absolute Tonikafunktion:

Anapäst

G: D T

C: $\not{D}$ D T

Daktylus

F: T S

C: T S $\not{S}$ T

Daß der Schritt F—G hierbei einmal $D—T$, das andere Mal $T\ S$ bedeutet, braucht nicht stutzig zu machen, ist im Gegenteil eine Art Bestätigung unserer früheren Herleitung von zentripetalem und zentrifugalem Leitton; zugleich wäre durch diese Beziehung die an sich merkwürdige, weil leiterfremde, Vorliebe für die Mollunter-

dominante in Dur leichter erklärt denn durch die dualistische Erklärung des Fmoll-Akkords als „Unterklang von C". Endlich wäre in der „monistischen" Mollkadenz die metrische Figur des Choriambus (– ◡ ◡ –) einzig auf Grund von echten Leittonbeziehungen durch die Verwendung des „Sixte ajoutée" im $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Akkord der Unterdominante erreicht, da bei diesem das d zwar als Sexte erscheint, in Wahrheit aber den ideellen Grundton darstellt, also als Oktavauflösung der Tonika-Mollterz substituiert werden kann. Hierdurch würde die Gleichsetzung von *S* als *D̸* noch stärker hervortreten, denn $\begin{smallmatrix}c\\as\\f\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}c\\a\ as\\fis\end{smallmatrix}$ wären an dieser Stelle ohnehin nur unbedeutende Schattierungen für dieselbe Sache:

Choriambus

T S=D̸ D T

Überhaupt scheint mir die Rolle der chromatischen Alteration bisher nur zu einseitig melodisch interpretiert worden zu sein, während sie auch zu entschiedenen funktionellen Standpunktsverrückungen Anlaß geben dürfte. Z. B. In der Akkordfolge $\begin{smallmatrix}g\\e\\c\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}gis\\e\\c\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}a\\e\\c\\a\end{smallmatrix}$ scheint mir das gis nicht mehr alterierte Quinte zu sein, sondern im Augenblick seiner Alteration in die Funktion der unalterierten Durterz auf Basis e einzuspringen, wodurch „c" Sündenbock für die dissonante Wirkung wird, da es statt „h" nachgehalten wird. $\begin{smallmatrix}gis\\e\\c\end{smallmatrix}$ ist also kein alterierter Dreiklang, sondern ein aus $\begin{smallmatrix}gis\\e\\h\end{smallmatrix}$ alterierter, verkappter Quartsextakkord. Ich überlasse dem Leser die Ausmalung weiterer Konsequenzen.

Endlich eine Anwendung unseres rhythmischen Funktionsbegriffs auf das Gebiet der „Scheinkonsonanzen", wo er zur Gründung des Terminus „Scheinfunktion" zwingt. Das Larghetto aus Beethovens Violinkonzert beginnt (wobei ich zunächst die herkömmliche, akkordgemäße, Funktionsbedeutung darunter setze):

usw.

G: T DT T DT TP
E: D̸ D T
A: D̸ D̸ D
G: D T
h: S D
D: S DT

(*P* = Parallele, *M* = Mediante, *D̸* = Dominante der Dominante.)

Zunächst bringt die Sequenz vom 5. zum 6. Takt einen sehr hübschen Beweis für die innere Berechtigung unserer Ersetzung der *S* durch die *D̸* und umgekehrt: der Auftakt zu der Adur-Stelle könnte ebensogut fismoll, der Auftakt zur darauf-

folgenden Ddur-Stelle ebensogut Edur sein. Dann sehen wir recht deutlich, warum der Terzverwandtschaft keine fortzeugende Wirkung innewohnt: durch Umdeutung der Tonika-Dreiklangterz zur Quinte im Dreiklang der Tonikaparallelen wird der einzige Muskel zu Knochen verhärtet, abgetötet, im Verhältnis zwischen Tonika und Mediante ähnlich. (Wobei noch erwähnt sei, daß im dualen Mollsystem der Mediantdreiklang eine Terz unter der Tonika, der Paralleldreiklang und Funktionsstellvertreter eine Terz über ihr steht, im monistischen Moll jedoch umgekehrt).

Doch nun zur funktionellen Ausdeutung des Beethovenschen Themas! Harmonisch haben wir den Weg: Tonika — Tonika Mediante; Doppeldominante — Dominante — Tonika voraus. Das Spannungsmoment am Ende des Vordersatzes wird obendrein stark dadurch betont, daß die Harmonie in der Ausweichungs-Tonalität nur deren Dominante im Halbschluß IV—V ausspricht, also kürzestens:

T MD D̸ D T

d. h. Trochäus und Anapäst. Ob man beim Beginn des Nachsatzes Edur Tonalität annehmen will, wodurch die Verknüpfung hmoll --> E dur als Subdominantparallele --> Dominante in Adur erscheinen würde und die direkte Rückung von Edur nach Ddur durch Sequenz-Analogie stattfände, oder ob man (mehr vom Halbschlußcharakter dieser Phrase aus) Adur unterstellen will, wodurch hmoll --> Adur als Tonikaparallele --> Dominante in Ddur aufzufassen wäre, ist letzten Endes Gefühlssache. Beethoven hat einfach die Harmonie durch die Wendung von Gdur nach Fisdur (Tonikaparallele --> Dominante in hmoll als Mediante der Großtonalität Gdur) sehr weit im Quintenzirkel hinaufgerückt und läßt sie nun terrassenförmig wieder auf das Ausgangsniveau herabsinken.

Was uns hier weit mehr interessieren darf, ist das rhythmisch-funktionelle Verhalten der Kleintonalitäten, das sich aus dem zweifachen Auftreten der Verbindung zweier Amphibrachen (◡ – ◡) mit einem fünfzeitigen Auftaktmotiv (◡ ◡ ◡ ◡ ◡ –) ergibt. Im ersten Amphibrachys erscheint dadurch der Ddur-Akkord als dreifacher melodischer Vorhalt vor dem Gdur-Dreiklang, der also bereits hier funktionell zu substituieren ist, wäre also nur Scheinkonsonant, nur Scheinfunktion. Entsprechend steht der vorhergehende Gdur-Dreiklang stellvertretend für Ddur als eigentliche Auftaktsfunktion, und der zweite, weiblich endende Gdur-Dreiklang statt der Unterdominante als Abklangsfunktion. Wir kommen also, wenn wir dem Funktionsbegriff die äußerste rhythmisch-metrische Ausprägung angedeihen lassen wollen, zu der Interpretation

◡ | – ◡
g | d g
G: *D* | *T* *S*

, die Beethovensche Akkordsetzung gerade an solcher Stelle in dieses Metrum erscheint als geistreiches Paradox und erklärt dadurch das wunderbare, ihr innewohnende Spannungsmoment; man beachte das bei den Amphibrachen der zweiten Themahälfte genau wiederkehrende Vorhalten der betonten Dominante vor der unbetonten Tonika, das die eigentliche Charakteristik des ganzen musikalischen Gedankens ausmacht. Wir kämen also zu folgender funktioneller Ausdeutung des Themas, wobei die ganzen Bezeichnungen des vorhergehenden Notenbeispiels zu „Scheinfunktionen" zu degradieren wären:

6 ♮ ♯ ♮7 ♮3 ♮7 ♮7
♯ ♯

G: D T S D T S D Tp
h: Đ D
{E: D T S
[A: Đ D T]
D: D T S
G: Đ D T

Man spiele sich in gleicher Rhythmisierung die den untergeschriebenen Funktionszeichen der betreffenden Kleintonalitäten wirklich zukommenden Akkorde und frage sich ernstlich, ob damit nicht die „allereigentlichste" funktionelle Inhaltsangabe des Themas gegeben ist.

Die vorstehenden Ausführungen machen noch keinerlei Anspruch darauf, als Niederschläge eines vollkommen ausgebauten Harmonielehresystems zu gelten; sie wollen einzig Studien darstellen, Anregungen bieten und durch etwaige Hervorrufung einer Diskussion zu weiterer Förderung der berührten Probleme Anlaß geben.

Wolfgang Carl Briegel als Liederkomponist[1])

Von

Friedrich Noack, Berlin

Wolfgang Carl Briegel gehört, was die Beliebtheit und Verbreitung seiner Werke anbelangt, zu den angesehensten Tondichtern aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Überall, wo protestantische Kirchenmusik gepflegt wurde, waren auch seine Werke bekannt, so daß die Zahl der deutschen Bibliotheken, über die sie heute noch zerstreut sind, sehr groß ist. Fast wetteiferte er an Ansehen bei den Zeitgenossen mit dem vierzehn Jahre älteren Andreas Hammerschmidt. Briegel berührt bei seiner langen Lebensdauer (1626—1712) die verschiedensten Entwicklungsstufen der Kirchenmusik und bleibt dabei immer ein Vorkämpfer der neuen Formen, erprobt und verschmilzt sie miteinander und entwickelt sie weiter.

Zwei seiner gedruckten Werke enthalten ausschließlich geistliche Lieder, beide während seiner Gothaer Amtszeit veröffentlicht. Es sind die „geistlichen Arien", deren erstes Zehen 1660 in Gotha, das zweite Zehen 1661 in Mühlhausen erschien, und die „Oden Andreas Gryphii", Gotha 1670. Im ganzen sind es 32 ein- oder zweistimmige Lieder, zu denen sich aber noch eine große Anzahl ähnlicher gesellt, die in den zahlreichen Briegelschen Kirchenmusik-Jahrgängen enthalten sind.

Briegel steht in beiden Sammlungen auf dem Boden des in Sachsen und Thüringen verbreiteten Orchesterliedes[2]). Sein erstes Zehen ist in demselben Jahr erschienen, in dem Rudolf Ahle seine beiden Zehent „Neuer geistlicher Arien" veröffentlicht. Und wie sich die Titel entsprechen, so auch im allgemeinen Form und Inhalt. Vielleicht sind beide Komponisten von Rist angeregt worden. Denn wenn ihre Lieder sich auch von denen des Ristschen Kreises durch die Ritornelle für mehrere Instrumente unterscheiden, so weist doch die Einfachheit der Melodien auf die von Rist

---

[1]) Aus der Festschrift zum 70. Geburtstag Hermann Kretzschmars; handschriftlich überreicht und hier zuerst in Druck gebracht.

[2]) Vgl. H. Kretzschmar: Geschichte des neuen deutschen Liedes I.

aufgestellten Grundsätze hin. Von den genannten Werken sind die Vertonungen der Oden des Gryphius die bedeutenderen. Schon die vorzüglichen Texte, von denen sich der eine „Die Herrlichkeit auf Erden muß Rauch und Asche werden" noch in unseren Gesangbüchern vorfindet, mögen Briegel besonders angeregt haben, wie es zugleich ein Beweis seines vornehmen Geschmackes und der in jener Zeit allgemein sehr hochstehenden Bildung der Musiker ist, daß er zu so wertvollen Dichtungen griff. Jedoch hat er auch hier in den Melodien die größte Einfachheit walten lassen, geht aber harmonisch oft über das hinaus, was wir in seinen zehn Jahre früheren Arien oder in gleichzeitigen Liedern anderer Tondichter finden. Die Form der Weisen gleicht der von Kirchenliedern, aber die Deklamation ist lebhafter, fast dramatisch belebt, wobei er auch zuweilen von Pausen wirkungsvollen Gebrauch macht.

Reichste Abwechslung im Ausdruck kennzeichnet die Oden, von denen elf in die gleiche Form gegossen sind. Die dritte, eine freie Nachdichtung des 120. Psalms, weicht dadurch ab, daß die Ritornelle der beiden Violinen mit Generalbaß fehlen, dafür aber die beiden Instrumente, die sonst während des Gesanges schweigen, mit der Gesangsstimme nachahmend konzertieren. Ernste, kraftvolle Melodien von weitem Schwung stehen neben dramatisch aufgefaßten und mit würdigem Pathos deklamierten, bei denen Briegel vor allem durch interessante Harmonien zu steigern und zu überraschen weiß. Zwei andere fallen durch punktierten Rhythmus auf, der dem Lied „Schöpfer, dessen Wundergüte, mich, da ich nicht war, gemacht" etwas sehr feierliches gibt. Am reizvollsten aber sind die anmutigen, lieblichen Weisen, wie das zweistimmige Neujahrslied Nr. 10 und das leicht dahinfließende „Wie selig ist der hohe Geist zu schätzen", Nr. 7. Die Krone der Sammlung ist das oben genannte Sterbelied „Die Herrlichkeit der Erden". Seine zarte reine Melodie mit der kleinen sehr geschmackvoll angebrachten Koloratur am Schlusse, kann den Vergleich mit den Liedern Johann Sebastian Bachs wohl aushalten, während das Ritornell noch die gewisse Ungelenkigkeit der Behandlung der Streichinstrumente im 17. Jahrhundert zeigt. An Bachsche Art gemahnt auch der Umstand, daß Briegel die Sterbegedanken des Gedichts mit einer innigen, fast freudig sich hingebenden Weise bedacht hat. Der leichten gesanglichen Ausführbarkeit der Melodien entspricht der Satz der Instrumentalstimmen, die an den Spieler möglichst geringe Forderungen stellen. Um den Ausführenden recht leichte Griffe zu geben, wendet er stets die Skordatur an, und in fast jedem Lied sind die Violinen anders gestimmt.

Vanitas! Vanitatum Vanitas. Die Herrligkeit.

accord.

accord.

Übertragung.

Die Herr=lig=keit auff Er=den, Muß Rauch und A=schen wer=den, Kein
Felß, kein Ertz kan stehn, Diß, was uns kan er=get=zen, Was
wir vor e=wig schät=zen, Wird als ein leich=ter Traum ver=gehn.

Mit diesen beiden Druckwerken ist aber Briegels Tätigkeit für das einstimmige Lied nicht abgeschlossen. Als er 1671 von Gotha an den Darmstädter Hof berufen wurde, um in der Landgrafschaft neben seinem Wirken am Hofe die Pflege der gottesdienstlichen Musik zu fördern, war es besonders das Orchesterlied, zu dem er seine Zuflucht nahm. Eine seiner ersten Anschaffungen für die Darmstädter Kapelle waren bezeichnenderweise Adam Kriegers Arien, die er gleich 1671 auf der Frankfurter Messe kaufen ließ. Nach seinem eigenen Urteil in der ausführlichen Vorrede[1]) zu seinem ersten Darmstädter kirchenmusikalischen Werk „Kriegsmanns Evangelisches Hosianna" hatte er nämlich die kirchliche Musik in sehr schlechtem Zustande angetroffen und bemühte sich nun, durch möglichst einfache und leicht ausführbare Kompositionen die regelmäßigen Aufführungen in den Gottesdiensten einzubürgern. So ist es nicht er=

[1]) Vgl. F. Noack: Christoph Graupners Kirchenmusiken, Leipzig 1916, S. 10.

staunlich, daß im Gegensatz zu seinen in Gotha entstandenen kirchlichen Werken, die sich in den großen Formen des geistlichen Konzerts oder der Dialoge nach Hammerschmidtscher Art bewegen, nun die ersten Darmstädter Kirchenmusiken die anspruchslosesten kleinsten Formen aufweisen. Die 64 geistlichen Lieder des evangelischen Hosianna reihen sich den besprochenen Liedwerken eng an. Ein Orchesterritornell beginnt, es folgen Strophenlieder für eine oder mehrere Stimmen, aber für letzteren Fall ist darauf hingewiesen, daß sie auch ohne die tieferen Stimmen benutzt werden können. Erweitert ist diese Liedform nur dadurch, daß jede Kirchenmusik als Schluß noch einen einfachen, liedartigen Abgesang für Chor und Instrumente enthält. Dieser steht im ungeraden Takt, die Ritornelle und Lieder alle im geraden. Die meisten dieser Gesänge sind bei aller Einfachheit von einer herzerquickenden Frische und müssen sich großer Beliebtheit erfreut haben. Sah sich doch Briegel veranlaßt, das Werk 1690 in Gießen nochmals drucken zu lassen. Auf dem Titel dieser zweiten Auflage ist ausdrücklich vermerkt: In leichter Komposition nach Belieben mit 1, 2, 3, 4, und 5 Sing-Stimmen, beneben zweyen Instrumenten, und einem Generalbaß, in großen und kleinen Stadt- und Landkirchen, auch privatim zu gebrauchen. Am Schluß sind dem zweiten Druck, wie auch dem „musikalischen Lebensbaum" von 1680 noch vierstimmige Gelegenheitskompositionen beigefügt, nämlich je sechs Kommunions-, Hochzeits- und Begräbnislieder, die ebenfalls mit Orchesterritornellen und Generalbaß versehen sind, mit Ausnahme der sechs a cappella-Begräbnisgesänge von 1680.

Auch die beiden nächsten kirchenmusikalischen Jahrgänge der Darmstädter Zeit, die „musikalische Trostquelle" von 1679 und der „musikalische Lebensbaum" von 1680 sind für einfachere Verhältnisse geschrieben. Er betont auch hier in der Vorrede, „daß die Composition auf einen leichten Stylum für gemeine Cantoreyen, wo man keine schwere Arbeit zwingen kann, eingerichtet" worden sei. „Auch können diese Stücke außer der Zeit füglich und bequem gebraucht werden". Beide Werke enthalten je 65 Dialoge, die meist schlicht rezitativisch gehalten sind, zuweilen von kurzen ariosen Stellen unterbrochen, und in ihrem bei aller Einfachheit trefflichen Ausdruck häufig an Schütz erinnern. Den Schluß dieser Dialoge bildet fast ausnahmslos ein Orchesterlied. Manche sind etwas weiter ausgeführt als in den früheren Werken, aber im allgemeinen weisen sie keine neuen Züge auf.

Das Schwinden von selbständigen Lieddrucken bedeutet also bei Briegel wie auch den meisten seiner Zeitgenossen nicht das Aufgeben dieser Form, sondern es dringt das Lied im Gegenteil in alle anderen Formen ein, sowohl in Dialog, geistliches Konzert und die aus ihnen entstehende Kirchenkantate als auch in die deutsche Oper und die weltliche Kantate, wie die eine erhaltene Stimme von Briegels „Musikalischem Tafelkonfekt" von 1672 beweist.

Ein unbekanntes Menuett W. A. Mozarts.

Von

Robert Lach, Wien

Der Mitteilung des bestens bekannten Mozartkenners und Mitgliedes des Kuratoriums des Mozarteums in Salzburg, Herrn Rudolf Ritter von Lewicki, dem ich für seine Liebenswürdigkeit hiermit nochmals meinen besten Dank zum Ausdrucke zu bringen mir gestatte, verdanke ich die Kenntnis eines noch unbekannten und un-

veröffentlichten Mozartautographs, einer kleinen Gelegenheitskomposition, die von der Wiener Mozartgemeinde im März vorigen Jahres bei der Autographenauktion der Firma K. E. H. Henrici in Berlin für das Archiv des Mozarteums in Salzburg zugleich mit einigen anderen von Mozart herrührenden, bzw. auf ihn bezughabenden Autographen erstanden worden war. Von Herrn von Lewicki in entgegenkommendster Weise zur Veröffentlichung dieses kleinen Mozartschen Paralipomenons ermächtigt und aufgefordert, mache ich von dieser freundlichen Einladung umso bereitwilliger Gebrauch, als mir das Stückchen, so unbedeutend es ja auch — rein musikalisch betrachtet — ist, doch schon im Hinblick auf die Stellung seines Schöpfers in der Musikgeschichte von Interesse zu sein scheint.

Das in Rede stehende Autograph, ein loses Blättchen oder vielmehr ein Streifen beschriebenen Notenpapiers von 28,7 cm Länge und 4,1 cm Höhe, mit je zwei Notenzeilen auf Vorder- und Rückseite, beiderseitig beschrieben, wurde — wie bereits erwähnt — zugleich mit einigen anderen Autographen erworben, und zwar sind diese das Autograph des bei Köchel unter Nr. 347 angeführten Kanons und ein Brief der ehemaligen Witwe Mozart vom 7. August 1829 an den Musiklehrer Friedrich Schwaan in Rostock, dem sie u. a. schreibt: . . . „Sie bekommen daher von mir ein Blättigen seyner Handschrift in Noten und ein Blättigen von seynen tage Buch". Das hier erwähnte „Blättigen seyner Handschrift in Noten" ist eben unser in Rede stehendes Autograph, dem seitlich am Rande eine doppelte Authentizitätsbestätigung beigefügt ist: einerseits von Nissens Handschrift der Vermerk: W. A. Mozarts Handschrift und von ihm componirt", und unmittelbar daran anschließend in der bereits sehr zitterigen, ungelenken und schwerfälligen Handschrift der ehemaligen Witwe Mozart:

(auf der einen Seite des Streifens am unteren Rande:) Bestätigt.
(auf der Rückseite, am oberen Rande:) Constanza Etats
räthin von Nissen gewesene Wittwe
Mozart

Da die vorhin erwähnten Schriftstücke von Herrn von Lewicki in der Nummer des „Merker" vom 1. August vorigen Jahres bereits publiziert worden sind, kann ich mich hier im Rahmen dieser Mitteilung darauf beschränken, bloß die musikalischen Notierungen der in Rede stehenden Autographe zur Kenntnis der Öffentlichkeit zu bringen, vor allem also jene des das Menuett enthaltenden Papierstreifens. Dieser ist, wie man auf den ersten Blick sieht, mitten aus einem Notenblatt normalen Umfangs herausgeschnitten; es läge also nahe, daraus schließen zu wollen, daß dies offenbar geschehen sein müsse, bevor oder wenigstens als Mozart seine Komposition darauf notierte, nicht später. Denn sonst hätte der Streifen nicht in der Weise beschrieben werden können, wie es in der Tat geschehen ist: er enthält nämlich auf den zwei Zeilen der Vorderseite die 16 Takte des Menuetts und auf der Rückseite die weiteren 16 Takte des dazu gehörigen Trios. Wäre also der Streifen erst später, nach der Niederschrift, herausgeschnitten worden — wie z. B., wenn dies erst durch Frau von Nissen geschehen wäre, als sie Schwaan mit einem Andenken an Mozart beschenken wollte — und hätte Mozart den Einfall niedergeschrieben, so lange der Streifen aus dem Blatte noch nicht herausgeschnitten worden war, so hätte er (da beide Längenränder, der obere wie der untere, des Streifens beschnitten sind, dieser also aus der Mitte des Blattes herrühren muß und nicht etwa vom oberen oder unteren Rande desselben stammen kann) offenbar auf derselben Seite in continuo fortlaufend vier Zeilen mit seiner Niederschrift ausgefüllt und nicht zwei auf der Vorderseite und die diesen genau entsprechenden Zeilen der Rückseite. Diesem Kalkul widerspricht aber nun andererseits wieder die Tatsache, daß vor der Überschrift des Stückchens „Menuetto"

(von Mozarts Hand) groß und deutlich eine Nummerierung angebracht ist, nämlich: 6, was also auf die Zugehörigkeit des vorliegenden Stückchens in den Zusammenhang mehrerer gleichartiger hindeutet. Am nächsten läge hier nun natürlich der Gedanke an eine Suite; aber erstens ist bekanntlich die Stellung des Menuetts in der Reihenfolge der einzelnen Suitennummern gewöhnlich keine so späte, daß sie (als Nr. 6) eine der letzten wäre, und zweitens scheint mir dies auch aus stilistischen Gründen unwahrscheinlich, denn das Stückchen ist doch zu unbedeutend und vor allem! — viel zu sehr im „galanten“, viel zu wenig im strengen Stil der Suitenkomposition des 18. Jahrhunderts gehalten, als daß man annehmen dürfte, Mozart (der bekanntlich anfangs der achtziger Jahre, seit 1782, bei van Swieten Bach und Händel kennen gelernt und unter dem mächtigen Eindrucke, den ihm die Musik dieser beiden Riesen machte, sich mit Feuereifer auf das theoretische und praktische Studium des von ihnen bebauten Formengebietes, vor allem der Fuge und auch der Suite, geworfen, diesen Eifer auch durch eigene Versuche in dieser Richtung betätigt hatte — neben verschiedenen Fugenentwürfen und -skizzen ist in dieser Zeit, 1782 oder 1783, bekanntlich auch die Klaviersuite Köchel Nr. 399, S. XXII, 10 entstanden[1]) — und bei allen diesen Versuchen ein sehr feines Gefühl für die Wahrung des altertümlichen Stils und die Strenge der Form bekundet hatte, — man vergleiche nur die eben erwähnte Suite, an der Jahn ausdrücklich die strenge Nachbildung der alten Meister hervorhebt), dieser selbe Mozart also solle sich eine derartige Stillosigkeit haben zuschulden kommen lassen, daß er eine derartig flüchtig hingeworfene sozusagen Salon-Gelegenheitskomposition einen als ernsthafte künstlerische Arbeit oder auch nur als Studie beabsichtigten Suitenentwurf könne eingefügt haben. Viel wahrscheinlicher erscheint es mir daher unter diesen Umständen, daß Mozart das vorliegende Stückchen von vornherein, ohne jede ernstere künstlerische Absicht, bloß für rein gesellschaftliche Zwecke, als Gesellschaftstanz (man erinnere sich nur an die Verwendung der Menuetts, Allemandes, Contredanses und dergleichen zu diesem Zwecke in den Salons des 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts) in einer Reihe anderer „galanter“ Stücke (also, modern gesprochen: Salonmusik) für das momentane Tanzbedürfnis einer Gesellschaft, der er gerade beiwohnte, geschrieben habe. Irgend jemand aus der Gesellschaft mochte ihn scherzhaft um ein Menuett (oder auch mehrere) gebeten haben, damit die anwesende Gesellschaft sogleich danach tanzen könne, und so mag die vorliegende Kleinigkeit entstanden sein: entweder als Fortsetzung einer Reihe anderer Salontänze (fremder Autoren) oder zusammen mit einigen eigenen desselben Genres. Möglicherweise haben wir hier auch eines jener „Schnitzel“ oder Papierfetzchen vor uns, auf die Mozart nach dem Berichte seiner Witwe seine musikalischen Einfälle flüchtig hinzukritzeln pflegte, um sie später gelegentlich eventuell auch für ernste Kunstwerke zu verwenden und auszuarbeiten. Daß er aber die hier in Rede stehende Kleinigkeit für irgendwelche spätere ernsthafte künstlerische Verarbeitung als Skizze notiert und aufbewahrt haben sollte, scheint mir unwahrscheinlich; dazu ist das Dingelchen, das ja übrigens echt Mozartsche Leichtigkeit, Grazie und Gefälligkeit der melodischen Erfindung zeigt, doch gar zu unbedeutend. Dergleichen schreibt man zwar — gar wenn man Phantasiereichtum und Erfindungsleichtigkeit in dem Maße besitzt, wie dies bei Mozart der Fall war — in irgend einer launigen Stimmung nieder und verschenkt es oder wirft es weg, aber man bewahrt es nicht für spätere ernste Verarbeitung auf.

Die Niederschrift selbst lautet also folgendermaßen (wobei ich, um alle Eigen-

[1]) Vgl. meine Abhandlung: „W. A. Mozart als Theoretiker.“ (In: Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philos. histor. Klasse 61. Bd. 1. Abhandlung).

tümlichkeiten des Originals so getreu als möglich beizubehalten und dem Leser zu veranschaulichen, die Stiele und Fahnen an den Notenköpfen genau so anbringe, wie dies im Autograph geschehen ist):

6 Menuetto.

pia:
pia:

fort
for:

Trio.

tr

Was nun die vermutliche Entstehungszeit des Stückchens anbelangt, so ist man — da auf dem Blättchen selbst keinerlei sonstige Notizen vermerkt sind, die irgend welche Datierung ermöglichten — rein nur auf Gründe innerlicher Natur: stilistische Kriterien und solche des Schriftduktus, angewiesen. Und diese sprechen nun übereinstimmend für die Zeit vom Beginn der achtziger Jahre ab, wie denn namentlich die Schriftzüge vollkommen den Typus der Mozartschen Handschrift in dieser Epoche zeigen. Zu erwähnen wäre noch, daß die im zweiten und dritten Takte des zweiten Teils des Menuetts vorkommende Bezeichnung: pia: piano bedeutet [die zwei Punkte am Schlusse als Abkürzung, wie sich aus der dann folgenden, korrespondierenden Bezeichnung for: (= forte) ergibt].

Bezüglich des gleichzeitig mit diesem Autograph in derselben Auktion erworbenen Autographs des bei Köchel unter Nr. 347 angeführten Kanons wäre noch zu bemerken, daß sich auf demselben Blatte noch zwei andere musikalische Notizen befinden: vier Takte eines im Sopranschlüssels notierten Ganges samt beziffertem Basse, — unbegreiflicherweise ganz deutlich mit „Coro“ überschrieben, trotzdem die Stimme mit ihrem ganz unchormäßigen Satze (man sehe nur die synkopierten Bindungen auf dem guten Taktteil!) vielmehr den Eindruck erweckt, daß sie rein instrumental gedacht sei:

(ich glaube denn auch, daß Mozart sich hier für einen von ihm im Kopfe getragenen Chor nur den begleitenden Orchestersatz skizzierte und das Gerippe des ganzen Stimmgewebes durch die Niederschrift der führenden ersten Violinstimme und der Bässe andeutete, den wirklichen Chor aber, d. h. also den Vokalsatz, gar nicht niederschrieb, weil er ihn bereits fertig im Kopfe trug und nicht mehr aus der Erinnerung verlieren konnte. Die Aufschrift „Coro“ mochte nur den Zweck haben, ihn selbst zu erinnern, daß die hier notierten Instrumental-Stimmführungsdetails sich auf den bewußten Chor beziehen) und eine Tonleiter mit Bezeichnung der Lage der Ganz- und Halbtöne:

also eine flüchtige Kritzelei, an der er irgend einem Schüler oder einer Schülerin die Intervallenlage der Tonleiter erklärt haben mag.

Hans von Bülow und die Volksausgabe seiner Briefe

Von

Paul Marsop, München

I.

Bisher ging uns eine Biographie Hans von Bülows ab. Ein Vierteljahrhundert nach dem Tode des Meisters ist sie erschienen. Sie führt den Titel: „Hans von Bülow. Ausgewählte Briefe. Volksausgabe. Herausgegeben von Marie von Bülow.“ [1])

Als gewaltigster, aus unerhörter Fülle der Gesichte und Eingebungen verschwenderisch spendender Dirigent gehört Bülow in die Reihe der Schöpferischen. Doch seine Genialität offenbarte sich im Nachschaffen; was wir von ihm an eigenen Kompositionen kennen, sind unter herabhängenden Wolken ergrübelte tragische Fragmente oder auch gewandt gefügte blumige Stücke von geringem individuellen Reiz, unbedeutende Paralipomena seines Sichauswirkens. Kann man überhaupt eines nachschaffenden Künstlers Biographie schreiben, will sagen eine, die mehr böte als einen schlichten Abriß seines Erdenwallens und schwer nachzuprüfende Urteile und Aufzeichnungen von Zeitgenossen? Wer ein Bildnis mit historischem Hintergrund formen soll, darf dem Darzustellenden und seiner Umwelt räumlich und zeitlich nicht zu nahe stehen. Was läßt sich aber von den Leistungen des außergewöhnlichen Kapellmeisters, Schauspielers, Tastenbeherrschers zu späteren Geschlechtern hinübertragen? Sie vergehen mit dem Tage, an dem sie aufblühen. Paganini, Talma, die Schröder-Devrient sind heute sagenhafte Größen — ein Bündel auf Treu und Glauben hingenommener oder bescheidentlich angezweifelter Behauptungen. Wohingegen ein im gefälligen Spiel aufs Papier geworfenes Motiv Mozarts, ein harmloses Gelegenheitsgedicht Mörikes leben. Zum mindesten müßte Jemand, der einem Reproduzierenden ein in allen Einzelzügen unanfechtbares literarisches Denkmal setzen wollte, ihn von den Anfängen bis zum Abschluß seiner Laufbahn auf allen Fahrten begleitet haben, um tausend getreulich aufgenommene Augenblicksbilder in einem Gemälde von einheitlicher Linienführung zu verschmelzen. Und zu solchem Versuche bräuchte es dichterische Kraft. Jedoch wir wenigen, denen es beschieden war, mit Bülow wandernd von ihm in ernsten und heiteren Stunden zu lernen, die wir noch vermöchten für ihn zu zeugen, wir sind „kleine Leute“.

Da stellte es sich denn als rettender Gedanke heraus, uns Bülow als „Selbstporträtisten“ zu zeigen. In seinen Briefen. Nicht auf die Art der fraglos höchst dankenswerten, als Quellenbecken unschätzbaren, doch durch die Häufung des Stofflichen schier verwirrenden, neben dem Außerordentlichen auch so manches Belanglose mitschleppenden vielbändigen Gesamtausgabe, sondern mit Zusammendrängen des Inhaltstärksten, Körnigsten, Würzigsten aus diesem Epistelreichtum. Also Autobiographie, der man die Überschrift geben könnte; wie mir das Leben weh- und wohltat. Was über Menschen und Werke gesagt ist, dünkt dem zwischen den Zeilen Erratenden, durch Mitleid Wissenden vorwiegend Stimmungsniederschlag; man hüte sich, es für abgewogene Werturteilte, für Sprüche ex cathedra zu nehmen! Goethe würde die Sammlung Bekenntnisse einer schönen Musikerseele genannt haben. Ergänzt sind die Schriftstücke durch ein kurzes Vorwort voll dramatischer Spannung, durch etliche vermittelnde, mit zurückhaltendem weiblichen Takt der Eigenseele des Künstlers angepaßte Ausführungen der Herausgeberin, durch einen abrundenden, in schmerzlicher Bewegung verklingenden Schluß. Anerkennenswertes redaktionelles Geschick, hingebendes Bemühen, wenn der Ausdruck erlaubt ist, Fleiß des Herzens sind Frau von Bülow nachzurühmen. Dem Verdienstlichen des Buches tut es keinen Eintrag, daß ein mit der Materie vertrauter Leser, je nach seinem persönlichen Empfinden, Einiges hinzugefügt, Anderes gestrichen wissen möchte. Meinesteils vermisse ich irgendwelche Briefe an Liszt, gleichviel ob sie in der Gesamtausgabe oder in den Veröffentlichungen der La Mara enthalten sind oder nicht, seien es auch nur einige Zeilen, in denen der auf der Mittagshöhe künstlerischen Erkennens stehende Bülow seine Begeisterung für Lisztische Tondichtungen kundgibt; spätere abschätzige Äußerungen zum

---

[1]) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919.

Thema, die dem von unbarmherziger Krankheit und Nackenschlägen des Schicksals bis aufs Blut gepeinigten Mann über die Zunge liefen, bedürfen des Gegengewichtes. (Beiläufig gesagt: La Mara schuldet uns noch eine unfrisierte Ausgabe des Briefwechsels Liszt-Bülow.) Ungern entbehre ich auch das Schreiben Bülows an Verdi, in dem er freimütig bekennt, dem Maëstro für ungerechten Tadel Genugtuung zu schulden, und die großzügige Antwort des ritterlichen Italieners. Im Frühjahr 1892 hörte ich zu Florenz eine wohlgelungene Aufführung der „Aida" an Bülows Seite. Nach dem dritten Aufzug sagte er: „Diesen Akt bewunderte Richard Wagner höchlichst. Ich gleicherweise. Wagner und ich, wir sind nämlich keine Wagnerianer!" — Hingegen würde ich es nicht bedauern, wenn von den Briefen, in denen die amouröse Note vorschlägt, einige weggeblieben wären. Es verletzt mich, gewisse Zartheiten und Zärtlichkeiten gedruckt und somit auch vor unkeuschen Blicken ausgebreitet zu sehen, mögen sie Abälards Heloise oder Frau von Stein oder einem ganz unberühmten lieben Kinde namens Zenzi Huber gelten.

Da ich gerade bei den kleinen Schönheitsfehlern des Buches bin: weshalb „Volksausgabe"? Ich denke, Volk, das sind wir alle miteinander. Die üblichen Zusammensetzungen mit „Volk" wie Volksschule oder Volksbühne schmecken mir just so nach törichtem sozialen Abschichtungswillen wie die analogen „bürgerliche Parteien", „dritter" oder gar „vierter Stand" und ähnliche durch das Zeitungs- und Parlamentarier-Deutsch Allgemeinübel gewordene Bildungen. Die von mir seinerzeit als „Musikalische Volksbibliotheken" eingeführten Anstalten nenne ich heute „Öffentliche Musikbüchereien". Der Breitkopfisch eingekleideten, mir höchst sympathischen grauen Notenhefte würde ich mich noch einmal so gern bedienen, sofern sie just nicht mit dem Deckschild „Volksausgabe" ihren erfolgreichen Weg über sämtliche Festländer und Inseln genommen hätten. Zudem mag etwas wohlfeil, für Jedermann leicht erreichbar, dabei sogar gut sein und deshalb doch nicht die Anwartschaft darauf haben, volkstümlich zu werden. Platons „Gorgias", Montaigne, Shakespeares und Michelangelos Sonette — das ist und bleibt geistige Feinschmeckerkost, muß mit geklärtem, wählerisch genährtem Verstande genossen werden, kann nur dem recht eingehen, der über ein ziemlich ausgedehntes Gesamtwissen verfügt und sich, etwa in Nietzsches Tanzschule der Gedanken, eine zu blitzartigem Erfassen nur eben angetupfter Beziehungen befähigende Gehirn-Geschmeidigkeit erwarb. Hans von Bülow als Briefvirtuose, also als Schriftsteller für geistig Mehrbegüterte, rechnet auf Empfangende, heimisch in der Welt, in der man sich durch Zublinzeln und kaum merkliche Anspielung versteht. Die leise, unaufdringliche Liebenswürdigkeit des ancien régime, die anmutvolle Verbeugung vor dem Gegner zu Beginn des Kampfes, die Kunst, Menschlichkeiten mit verzeihendem, melancholischen Lächeln zu begleichen: das sind Köstlichkeiten alter Formkultur, die den mit der Faust auf den Tisch schlagenden Regenten des neuen Deutschlands unerreichbar bleiben.

II.

Hoch an der Zeit war es, ein handliches Bülow-Buch „a la portata di tutti" herauszubringen, den eisernen Kapellmeister selbst als Zeugen aufzurufen gegen solche, die danach trachteten, seinen Ruhm zu schmälern, sein Andenken zu verschimpfieren. Hier im Bestreben, einen häßlichen Fleck am Charakterbilde Wagners tunlichst wegzureiben, dort zur höheren Ehre dessen, der, wie sich Bülow in seiner letzten Lebenszeit augenscheinlich zur Zerstreuung von allerhand Mißverständnissen nicht ohne Schärfe ausdrückte, „natürlich keine zehnte Beethovensche Symphonie geschrieben hat" [1]). Neu-Bayreuth und die Regierungskanzlei der Brahmsgemeinde sind Machtfaktoren im heutigen Kunstleben: es gereicht der Herausgeberin der Briefe zur Ehre, daß sie ihren Gatten und sein Werk gegen abschätzige Reden und frivole Beschuldigungen tapfer verteidigt. Wer wie sie in unvergeßlichen Jahren erlebte, wie Bülow Wagner gab, was Wagners, und Brahms, was Brahmsens ist, hat die Pflicht, der mutigen Frau im aufgedrungenen Abwehrkampfe zur Seite zu treten.

Die Maßgebenden des Hauses Wahnfried hätten sich auf den Standpunkt stellen können, daß Briefe, in denen heikle persönliche Dinge zur Erörterung gelangen, die Öffentlichkeit nichts angehen — gleichviel von wem sie herrühren. Man braucht die ungesunde Neugier hysterischer Literaturweibchen und Kaffeehausbuben nicht noch besonders aufzustacheln; man kann dem Treiben

[1]) Brief an Hans v. Bronsart vom 3. August 1888.

der Betten und Nachttische durchschnüffelnden Goethe-Philologie mit gemischten Gefühlen gegenüberstehen. Doch den an sich sehr berechtigten Grundsatz entsprechender Zurückhaltung einseitig zu durchbrechen, einer Stimme Resonanz zu geben und die Gegenstimme totzuschweigen, heißt Geschichte fälschen. Was geschah mit den Briefen Bülows an Wagner? Auf eine Anfrage von Frau von Bülow an Frau Wagner antwortete letztere am 28. Februar 1900: „Die Briefe von Herrn von Bülow sind bei meiner Tochter Daniela Thode in Heidelberg. Die Veröffentlichung dieser Briefe erscheint mir jetzt nicht an der Zeit." 1916 kamen die Briefe Wagners an Bülow heraus. In deren „Vorwort", das, nach Mitteilung des Verlegers Diederichs, eine „pietätvolle Hand" verfaßte, lesen wir: „Von ihm (Bülow) liegen uns keine schriftlichen Äußerungen an den Meister (Wagner) vor. Wir kennen das Schicksal dieser Briefe nicht ... Die wenigen erhaltenen wurden auf Bülows eigenen Wunsch von den Händen, denen er sie anvertraut hatte, vernichtet." Also: es muß sich noch um andere Briefe als die „wenigen auf Bülows eigenen Wunsch vernichteten" handeln. Denn Frau Wagner rechnet, 1900, immerhin mit der Möglichkeit, Briefe Bülows an Wagner später zu veröffentlichen. Wie sie aus freien Stücken bezeugt, befanden sich solche damals in der Obhut der Frau Thode. Sie verschwanden demnach zwischen 1900 und 1916, weil ja 1916 der Mann der „pietätvollen Hand" ihr Vorhandensein leugnet. Somit muß sie wohl Frau Thode, allzu sorglos, jemandem anvertraut haben, der sie — nehmen wir an versehentlich — beseitigte. Es hieße Bülows Lieblingstochter, über deren Wesen ihr Vater mit Begeisterung spricht, in der er „sein bestes Teil zu erkennen" glaubt, aufs schwerste beleidigen, wollte man auch nur einen Augenblick in Erwägung ziehen, ob sie etwa in das geheimtuerisch verschleierte üble Treiben mit verstrickt wäre. Wohl aber hat sie die Pflicht, rund und nett zu erklären, wem sie die betreffenden Schriftstücke nach 1900 übermittelte, damit diese unleidliche Angelegenheit, die sich zu einem öffentlichen Skandal auswuchs, baldigst zur Ruhe komme. Insgleichen würde der Verlag Diederichs der mit allem Recht erregten öffentlichen Meinung Rechnung tragen, wenn er den Urheber des den Briefen Wagners an Bülow vorangeschickten Vorwortes dazu bestimmte, sich endlich zu nennen. Dies Sammelsurium von Abcschützen-Kritik und hämischen Unterstellungen wurde allseitig derart scharf abgelehnt und verurteilt, daß es den Angehörigen des kleinen Kreises, in dem die „pietätvolle Hand" füglich zu suchen ist, nichts weniger als gleichgültig sein kann, gegen wen sich der Verdacht richte.

Der Feigheit des gedachten Anonymus gegenüber beweist Glasenapp in seiner Wagner-Biographie wenigstens den Mut, für die Verstiegenheiten, die er in Hinsicht der Tragödie Bülow-Wagner auskramt, mit seinem Namen einzutreten. Ein Satz wie der, Wagners zweite Ehe habe jedem Deutschen „heilig" zu sein, ist so hirnverbrannt, daß ein Deutscher von gesundem Empfinden hell auflachen müßte, falls ihm eine derartige Verherrlichung des Ehebruchs in einem Sitten-, will sagen Sensationsschauspiel der Franzosen Sardou, Lavedan, de Curel begegnete. Nachgerade läuft es auf den nicht sowohl albernen als vielmehr bösartigen Versuch hinaus, dem schmählich Betrogenen noch gar die Schuld aufzuhalsen. Da wird man schlechthin dazu gezwungen, über Dinge, die sonst mit der Zeit verdämmern durften, das letzte Wort zu sagen. Und glauben die Glasenapps wirklich den wie alle Sterblichen fehlbaren Menschen Wagner auch nur um ein Geringes zu entlasten, den Künstler Wagner auch nur um eine Linie emporschrauben zu können, indem sie — mit kümmerlich unzureichenden Mitteln — versuchen, Bülow in die Sphäre der Durchschnittsbegabungen herunterzudrücken? Wäre Wagners schweres Vergehen gegen die Mannesehre, wäre sein Verrat an der Freundschaft sühnbar, wofern sich Bülow lediglich als Talent, nicht als Genie ausgewiesen haben würde? Verminderte es den Unsterblichkeitswert der „Götterdämmerung", so Bülow oder Liszt oder auch Brahms ein ideenreiches und schlagkräftiges Musikdrama hinterlassen hätte?

Extreme Naturen bekunden stets Verwandtschaftliches. Glasenapp, der Wagner-Fanatiker und Kalbeck, der Brahms-Fanatiker, haben gemeinsame Züge. Kalbeck stellt die Wahrheit auf den Kopf, da er Bülow, der für Brahms eine über den engsten Kreis von Freunden und Berufsgenossen hinausgehende Zuhörerschaft in schwerem Ringen eroberte, nur ein Lob „halb mit Erbarmen" erteilt, die Bedeutung seiner jedwede Komposition ergänzenden und aufhöhenden künstlerischen Mithilfe anzweifelt und schließlich listig lächelnd durchblicken läßt, es sei ihm auch den Instrumentalschöpfungen des größten aller Beethoven-Epigonen gegenüber doch nur wieder um Befriedigung einer unersättlichen Dirigenten-Eitelkeit zu tun gewesen. Wer hätte sich denn für

den Symphoniker Brahms während kritischer Jahre mit rechtem Vermögen und bohrendem Fleiß ins Zeug gelegt, legen können, wenn nicht Bülow? Josef Joachim? Als Klassiker des deutschen Violinvortrags, als Führer des Streichquartetts blieb er unvergleichbar, unerreicht; allein sein Taktstock hatte nichts männlich Bezwingendes, hatte keine Werbefähigkeit. Auch legte er, außerhalb des Bereichs der Berliner Hochschule für Musik, nicht gar oft eine Brahmsische Partitur auf sein Dirigentenpult. Hermann Levi, einstens Brahmsens Freund und Stubenkamerad? Der war nun kein alltäglicher Kapellmeister. Aber so lange er in Karlsruhe amtierte, übernahm er sich nicht gerade in der Brahms-Propaganda; als sich seine Beziehungen zu Bayreuth anspannen, rissen die zum „Musikalisch Schönen" leitenden Verbindungsfäden. Hans Richters Lenz sang für ihn bis in die Zeit der ersten Aufführungen des Nibelungenringes; danach saugte das Phlegma den Spiritus allmählich auf. Die tugendsamen dii minorum gentium, Reinecke, Grimm, Bargiel, Rudorff, Herzogenberg? Die gute Gesinnung macht weder den Komponisten noch den Dirigenten noch gar den Apostel. Es will Pfingstzungen. Doch jene Männer verfügten immerhin über ein hochrespektables, musterhaft geordnetes Schulwissen. Bei Kalbeck, dessen weitausladende, eine ganze Bibliothek der Spätromantik in sich begreifende, literarisch musterhaft gearbeitete Brahms-Biographie ich erst im vergangenen Jahre nach Gebühr gründlich durchnehmen konnte, scheint es, wie bei Glasenapp, hier und da ein wenig mit den fachlichen Grundlagen zu hapern; ebenso schwingt beim einen wie beim andern die Tonphantasie nicht recht frei und fröhlich aus. Sie sind keine geborenen Musiker. Daher ihre Einseitigkeit, ihr behutsames Sichauseinandersetzen mit Fragen der Technik, ihr peinlich-ängstliches Sichanklammern an den Heros ihrer Wahl, ihr Übereifer, seine klar zu Tage liegenden Schwächen zu beschönigen, ihr gelegentliches, nicht unbedenkliches Sichannähern an den Dilettantismus. Mit Bedauern zerschneide ich das Tuch zwischen Kalbeck und mir — ich schätze ihn, abseits des Tiefgründigen in der Tonkunst, als feinsinnigen Lyriker, als geistvollen Essayisten, als einen der wenigen, die in den Tagen trauriger Sprachverlotterung ein schönes, kraftvolles, klingendes Deutsch schreiben. Gleich muß ich ihn noch gegen einen ungerechtfertigten Argwohn in Schutz nehmen. Die Vermutung tauchte auf, er hätte sich an Bülow dafür gerächt, daß dieser seiner Don Juan-Übersetzung nur eingeschränkten Beifall zollte. Das widerspräche doch der inneren Vornehmheit des Biographen.

Wie stand Bülow tatsächlich zu Brahms? Wagner hatte sein Leben zerbrochen; der Streich, der dem Menschen die unheilbare Herzwunde schlug, traf auch den Künstler tödlich. Versagt war es ihm, an die Aufgabe zu gehen, die sein Wirken hätte krönen sollen: der führende Bayreuther Kapellmeister zu werden, im Verein mit Wagner die deutsche Stilbildungsschule aufzurichten. Was die ihm nach der Münchner Katastrophe noch zugemessenen Jahre ausfüllte, war Betäubung in rastloser Beschäftigung, ab und zu aufgelichtet durch rasch vorübergleitende Episoden spätherbstlicher Liebe und Freundschaft. Um notdürftig weiteratmen zu können, mußte er sich einreden, diese, man ist versucht zu sagen posthumen Gemüts-, Geistes- und Phantasiebegebnisse gehörten einer vita nuova an, wären durch eine Regeneration des Ich bedingt. Sein Auge fiel auf die Partituren Brahmsens. Es empörte ihn, daß diesem seiner Kunst mit höchstem, priesterlichen Ernst dienenden Tondichter sein Recht nicht geworden war. Dazu kam das gelind boshafte Vergnügen, die Schumannianer mit dem frommen Augenaufschlag und der marklosen Hand spielend auszustechen. Er schüttete über Brahms die Fülle seines Darstellungsgenies aus, machte Stumpfes farbig, Eckiges leichtfortströmend, verwandelte eine schwärmerische, delikate Klavierromanze in ein breithingegossenes symphonisches Adagio. Letzten Endes ging es ihm wie einem hervorragenden Schauspieler oder Sänger, der eine nicht in allen Szenen goldhaltige Rolle um so höher anschlägt, von ihr um so enthusiastischer spricht, je mehr er an ihre Bemeisterung aus Eigenem gewendet hat, dem, unwissentlich, das Interesse am Gegenstand und die leidenschaftliche Freude an der ihm in Treuen gewidmeten, glänzend durchgeführten Arbeit in Eins zusammenfließen. All das brachte, ineinanderwirkend, die in Bülows Briefen und Reden jäh hervorsprudelnden Augenblicks-Verhimmelungen Brahmsens zuwege. Dem solchergestalt Geehrten verursachen die herausgeschleuderten Superlative Unbehagen; er fühlt, so berechtigt sein strammes Selbstbewußtsein ist, daß er einem Bach und Beethoven nicht an die Schulter reiche. Und er ist zu hellsichtig, um nicht die psychologischen Wirrnisse, in die der von Wagner gewaltsam geschiedene Bülow geraten mußte, bis auf den Grund zu durchblicken. Er verhehlt sich nicht, daß er Bülow erheblich mehr als Alltagsdank schulde, daß er aber den seinem Ziele geradeswegs zustrebenden reforma-

torischen Musiker, den der Erstaufführungen von „Tristan und Isolde", nicht mehr vor sich habe. Daher sein „Bärentum", seine auf ratloses Herumtappen, nicht auf absichtliches Verletzenwollen zurückzuführenden, den Freund so schmerzenden Rauheiten und Rücksichtslosigkeiten. Kalbeck seinesteils, von Hause aus nicht zwischen Notenlinien eingewurzelt, durch voreiliges Sichfestlegen auf einen schroff betonten Antiwagnerianismus genötigt, sich um so inniger an einer anderen festen Mauer aufzuranken, durchschaut weder den auf Schicksalswogen umhergetriebenen Bülow noch den seelischen Zwiespalt in Brahms, macht aus jedem Brummeln des ewig Halbbefriedigten ein Drama, geht mit ihm unentwegt durch Dick und Dünn. Anders Hanslick, der, ungeachtet seiner feuilletonistischen Pointenjägerei und advokatorischen Zweizüngigkeit, doch zuviel vom gesunden böhmischen Naturmusiker in sich hatte, um nicht jeweils sein Mißbehagen über verschiedene von Brahms unterfertigte erfindungsspröde Quartettsätze und trockene, knitterige Lieder zu äußern, um nicht die hinreißend warmblütige Wiedergabe Brahmsischer Kompositionen durch Bülow ohne gesuchte Abzwackungen zu preisen.

Kalbecks Brahms-Biographie erschien als Veröffentlichung der „Deutschen Brahmsgesellschaft". Bei ihr reichte Frau Marie von Bülow Klage ein. Zweckloses Mühen. Hinlängliche Erfahrungen belehren uns darüber, daß es gemeiniglich auf Kosten eines Tonsetzers geht, wenn man um seinen Namen herum einen Verein oder eine Gesellschaft gründet. Es sei denn, daß der betreffende Komponist, wie Bach, Händel oder Palestrina, schon seit länger als einem Jahrhundert in die vereinsfreie, Interessenverflechtungen und persönliche Eitelkeiten ausschließende Ewigkeit einging. Als wir zu München das „Erste Deutsche Brahms-Fest" hatten, richtete Fritz Steinbach die Brahmsischen Symphonien derart auf Theaterglanz her und ließ das Blech so sieghaft losschmettern, daß ganz naive Zuhörer noch unaufgedeckte Zusammenhänge zwischen Brahms und Tschaikowsky witterten. Nichtsdestoweniger beklatschten hervorragende ältere Mitglieder der Brahmsgesellschaft, die doch sicherlich die in sein abgetöntem Helldunkel gehaltene, vom Meister Johannes seinerzeit als vorbildlich erklärte Auffassung Bülows bestens im Gedächtnisse bewahrten, die derben Entstellungen des fauststarken Festkapellmeisters wie wild und toll. Da frug ich mich, bekümmerten Herzens, was denn eigentlich der Zweck jener ehrengeachteten Sozietät wäre. Kein Gott antwortete mir. Man gestatte mir, ein antirepublikanisches Bekenntnis abzulegen: nicht Einrichtungen, sondern einzig und allein Persönlichkeiten bringen im Staats- und im Kunstwesen die Dinge voran. Der „Allgemeine Deutsche Richard Wagner-Verein": das war Franz Liszt; die „Deutsche Brahmsgesellschaft": das war Hans von Bülow.

Instrumentenkunde

Von

Egon Wellesz, Wien

Die Instrumentenkunde hat als einer der letzten Zweige der Musikwissenschaft den Übergang von einer, den Musikfreund und Sammler erfreuenden Beschäftigung zu ernster vollwertiger Arbeit vollzogen; und, wie es bei solchen Veränderungen zu geschehen pflegt, erfolgte der Umschwung in der radikalsten Form, so daß dieses früher dem Liebhaber – im romantischen Sinne – zugehörende Gebiet, gegenwertig nicht bloß eine vollwertige musikwissenschaftliche Ausbildung erfordert, sondern auch Kenntnisse aus der Ethnologie und vergleichenden Sprachwissenschaft. Ohne den Anteil zu schmälern, den die verschiedenen Forscher, die sich mit Beschreibung und Sammlung von Instrumenten beschäftigten, erworben haben, gehört das Verdienst, aus der Instrumentenkunde einen selbständigen und wichtigen Zweig der Musikwissenschaft gemacht zu haben Curt Sachs an. Die umfassenden Studien, die er seit einer Reihe von Jahren auf dem Gebiete der Instrumentenkunde unternimmt, zielen vorerst darauf ab, Ordnung in dieses, von der Musikwissenschaft so lange stiefmütterlich behandelte Gebiet zu bringen, dann aber auch die Art der Untersuchungen selbst vom rein Beschreibenden in eine höhere Sphäre herauf zurücken, wo die kulturellen Ursachen und Zusammenhänge klar werden, die die Verbreitung und Ausbildung der einzelnen Typen be-

wirkt haben. Ist im Reallexikon der Musikinstrumente (1913) die Nomenklatur der Instrumente festgelegt und eine, durch schematische Abbildung der wichtigsten Formen erläuterte, beschreibende Übersicht gegeben, so geht der gemeinsam mit Erich M. v. Hornbostel unternommene Versuch einer Systematik der Musikinstrumente (Zeitschrift für Ethnologie, Heft 4 u. 5, 1914) darauf aus, eine Einteilung nach der Beschaffenheit und den wesentlichen Merkmalen zu geben, die es dem Forscher ermöglicht, die ihm vorkommenden Objekte fehlerlos zu benennen und zu beschreiben; dem Verwalter kulturhistorischer und völkerkundlicher Sammlungen, die im Besitz dieser Institute befindlichen oder neu hinzukommenden Stücke richtig zu klassifizieren. Die Methode Hornbostel-Sachs knüpft, wie die Autoren auch bestätigen, an Mahillons Systematik an, die dieser dem Katalog der Instrumentensammlung des Brüsseler Konservatoriums zugrunde gelegt hatte. Diese Systematik war aber einer im Werden begriffenen Einzelsammlung zugrunde gelegt worden und baute sich ursprünglich auf dem europäischen Orchester auf, während Hornbostel-Sachs bei ihren Erwägungen schon von der ausgebauten Sammlung des Brüsseler Konservatoriums und den Beständen der übrigen Sammlungen ausgehen konnten, wodurch gewisse Unklarheiten in der Zuteilung einzelner Instrumente korrigiert werden konnten. Überdies läßt die Systematik Hornbostel-Sachs breiteren Raum für die Unterteilung. Sie nehmen mit Mahillon vier Hauptgruppen an: 1. Idiophone (bei Mahillon Instruments autophones), 2. Membranophone, 3. Chordophone, 4. Aerophone Instrumente. Diese Hauptgruppen werden als Klassen (classes) bezeichnet, die folgenden Unterteilungen als Unterklassen (subclasses), dann als Ordnungen (ordines), zuletzt als Unterordnungen (subordines). Durch Einführung des Deweyschen Ziffernsystems, welches jede neue Unterteilung durch Anfügung einer neuen Ziffer am rechten Rande einer Reihe angibt, wird das Katalogisieren und Beschreiben der Instrumente geregelt. Allerdings erfordert die Anlage oder Neuordnung einer Sammlung mit Hilfe dieser Systematik eine beträchtlich größere Material- und Sachkenntnis, als sie meist bei Verwaltern kulturgeschichtlicher oder völkerkundlicher Museen angetroffen zu werden pflegt, und es wäre zu begrüßen, wenn in Zukunft bei der Ordnung und Beschreibung von Musikinstrumenten, bei der Aufstellung von neuerworbenen Musealstücken stets ein Fachmann herangezogen würde, der sich nach der hier entwickelten Methode zu richten hätte. Um dies durchzuführen, vor allem aber um die Aufmerksamkeit der an diesen Angelegenheiten interessierten Kreise zu wecken, wäre es wünschenswert, wenn sich die Verfasser entschließen wollten, die systematischen Tabellen zu erweitern und den einleitenden Teil so auszugestalten, daß er auch dem Nichtfachmann zugänglich wird. In dieser Art erweitert, müßte diese Abhandlung als Regulativ für die Aufstellung von Musikinstrumenten gehandhabt werden.

Die Vorzüge einer auf diese Art geordneten Instrumentensammlung werden augenfällig, wenn man die weiteren Veröffentlichungen von Curt Sachs Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens (Handbücher der Museen zu Berlin 1919) und Die Musikinstrumente Birmas und Assams im Ethnographischen Museum zu München (Sitzungsberichte der Bayr. Akademie d. Wissensch. Phil.-hist. Kl. 1917) vornimmt. Sachs hat im Auftrage der Generalverwaltung der Museen die Bearbeitung der indischen Sammlung des Völkerkundemuseums unternommen, und in ersterem Werke eine Darstellung des indischen Instrumentenwesens im allgemeinen, ferner eine Besprechung der in der Sammlung vertretenen Instrumente in historischer und entwicklungsgeschichtlicher Beziehung gegeben. Ein beschreibender Katalog, der die Bestände in deskriptiver und analytischer Weise behandelt, ist vollendet, aber noch unveröffentlicht. Sachs geht im Handbuch von den einfachsten Schlag-Idiophonen wie Klappern und Schlagruten aus, behandelt ausführlich die Gongs, Glocken, Rasseln und Maultrommeln, geht dann zu den Membranophonen über, unter denen die Schlagtrommeln eine ausgezeichnete Darstellung erfahren; im dritten Teil, der die Chordophone umfaßt, werden zuerst die verschiedenen Arten der Zither, dann der Laute besprochen, wobei wieder die kulturhistorisch so eigenartigen ostturkestanischen Höhlenmalereien Aufschluß geben über die Gemeinsamkeit von Kulturgütern bei Hellenen, Indern und Chinesen, in diesem Falle über das Vorkommen des gleichen Lautentyps bei den genannten Völkern. — Im vierten Teile, der den Aerophonen gewidmet ist, finden die Flöten, Schalmeien und Trompeten eine Behandlung. Sachs übernimmt hier S. 163 aus A. C. Moule, A List of the Mucical . . . Instruments of the Chinese die Nachricht chinesischer Quellen, das Sên, die Mundorgel, sei um 1300 n. Chr. vom Auslande eingeführt worden. Dem widersprechen bekanntlich andere Nachrichten, welche die Erfindung des Sên in die älteste Epoche verlegen. Jeden-

falls zwingt die von Fr. Behn im 2. Hefte dieser Zeitschrift veröffentlichte Reproduktion eines sassanidischen Silbergefäßes, auf dem ein chinesischer Mundorgelbläser abgebildet ist, das Vorhandensein der ausgebildeten Form dieses Instruments mindestens sechs Jahrhunderte früher anzunehmen.

In der die Musikinstrumente Birmas und Assams im Ethnographischen Museum zu München betreffenden Abhandlung, sind, da es sich um eine kleinere Sammlung handelt, die beschreibende und ethnographische Methode vereint. Sachs hat die von dem Direktor des Museums, Prof. Schermann, gesammelten Stücke katalogisiert und beschrieben. Es handelt sich um Klappern, Becken, Gongs, Glocken, Schellen und Maultrommeln; Trommeln, Zithern, Lauten, Harfen, eine große Anzahl von Flöten, Oboen, Klarinetten und Trompeten. Während im „Handbuch" die Abbildungen der einzelnen Instrumente im Texte stehen, sind sie hier auf 19 Tafeln recht deutlich und übersichtlich reproduziert. Trotz des knappen Umfanges dieser Abhandlung sind doch überall wertvolle Hinweise, die Herkunft und Ausbreitung der Instrumente betreffend, gegeben.

Einem einzelnen Instrumente, dem Sachs schon in den genannten beiden Katalogarbeiten besonderes Interesse entgegenbringt, der Maultrommel, ist (Zeitschrift für Ethnologie Heft 4–6, 1917) eine Spezialuntersuchung gewidmet. Es werden die verschiedenen exotischen Formen dieses Instruments nach Material, Bearbeitung, akustisch-musikalischen und geographischen Kriterien untersucht, geordnet und mit den Deweyschen Kennziffern versehen. Leider ist auf die europäischen Arten dieses Instruments, das in den Alpenländern vor wenigen Jahrzehnten noch stark im Gebrauch war und gegenwärtig leider nur mehr von wenigen Kennern gespielt wird, nicht eingegangen. Es wäre interessant, zu erforschen, auf welchen Wegen das Instrument aus Asien nach Europa gedrungen ist. Der Umstand, daß es sich in den ungarischen Randkomitaten gegen Rumänien findet, scheint darauf hinzudeuten, daß es auf den großen Binnenwegen, die über Rumänien nach dem Westen führen, aus dem Osten zu uns gekommen ist.

Eine Gruppe von Instrumenten, die auf einem anderen, dem nördlichen Binnenwege, nach Europa gekommen sind, behandelt Sachs in einer kleinen Studie: Die litauischen Musikinstrumente in der Sammlung für deutsche Volkskunde zu Berlin (Internat. Archiv für Ethnographie Bd. XXIII 1915, S. 1ff.). Aus der Besprechung der einzelnen Instrumente — Bogenzither, Brettzither, Pfeifen, Flöte, Klarinette und Trompete — seien besonders die Untersuchungen über die Brettzither und der Nachweis ihrer asiatischen Herkunft hervorgehoben. Diese instrumentenkundlichen Untersuchungen bestätigen ihrerseits die sich immer mehr durchkämpfende Erkenntnis, daß in den Wechselbeziehungen Asien-Europa ersteres der gebende Teil war, und daß die Überschätzung europäischen Einflusses auf die parteiische Darstellung griechischer Autoren und deren kritiklose Hinnahme durch ein einseitig am humanistischen Ideal orientiertes Publikum zurückzuführen ist. Steht man vorurteilslos vor den Dingen, dann wird man durch das Material selbst auf den richtigen Weg geführt.

Bücherschau

Archiv für Musikwissenschaft[1]. Herausgegeben von Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider. (Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung i. S. Bückeburg.) Erster Jahrgang. Bückeburg und Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1. Heft (Oktober 1918): Zum Geleit. — Curt Sachs, Die Streichbogenfrage. — Johannes Wolf, Die Tänze des Mittelalters. Eine Untersuchung des Wesens der ältesten Instrumentalmusik. — Werner Wolffheim, Das Musikkränzlein in Worms (1561). — Max Seiffert, Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts für die instrumentale Begleitung des Gesanges und den

[1]) Wir glauben im Interesse der Leser der Zeitschrift zu handeln, wenn wir, außer in der Zeitschriftenschau, von jetzt ab auch an dieser Stelle regelmäßig nach Erscheinen den Inhalt der Hefte dieser unserer Schwester-Publikation verzeichnen.

Ursprung des Musikkupferstiches. — Karl Weinmann, Andreas Hofer. — Adolf Sandberger, Zur Geschichte der Oper in Nürnberg in der zweiten Hälfte des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts. — Lucian Kamieński, Zum „Tempo rubato". — Hermann Müller, Solmisationssilben in der Medicäischen Choralausgabe. — Hans Joachim Moser, Zur mittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Cöln.

2. Heft (Januar 1919): Adolf Becker, Ein Erfurter Traktat über gregorianische Musik. — Kathi Meyer, Das „Amptbuch" des Johannes Meyer. Ein Beitrag zur Geschichte des Musikbetriebes in den Klöstern des Mittelalters. — Georg Schünemann, Die Bewerber um das Freiberger Kantorat (1556—1798). — Max Schneider, die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts. — Robert Lach, Drei musikalische Einblattdrucke aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges. — Hans Mersmann, Ein Weihnachtsspiel des Görlitzer Gymnasiums von 1668. — Gustav Beckmann, Johann Pachelbel als Kammerkomponist. — Arnold Schering, Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig. — Johannes Biehle, Die Analyse des Glockenklanges. — Hermann Abert, Der neue griechische Papyrus mit Musiknoten.

3. Heft (April 1919): Johannes Wolf, Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts. — A. Hauber, Johannes Scherl, ein deutscher Tondichter des 15. Jahrhunderts. — Johannes Bolte, Eine Freiberger Liederhandschrift vom Jahre 1696. — Andreas Moser, Zur Genesis der Folies d'Espagne. — Karl Paulke, Johann Theodorich Roemhildt. — Hermann Abert, Paisiello's Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart. — Max Seiffert, J. A. P. Schulz' „dänische" Oper. — Hermann Glenewinkel, Verzeichnis des musikalischen Nachlasses von L. Spohr. — Egon Wellesz, Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. — Curt Sachs, Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft. — Georg Schünemann, Breitkopf & Härtel.

Bernoulli, Eduard. Zwei vierstimmige Sätze von Zwinglis Kappeler Lied. — Sonderabdruck aus: Zwingliana 1918, Nr. 2, 1919, Nr. 1. Gedenknummer auf Neujahr 1919.

Von dem geistlichen Meistersang des Züricher Reformators „Herr, nun heb den wagen selb" war bisher nur der Tenor, die Melodie bekannt. Bernoulli ist es nun geglückt, in einer handschriftlichen Orgeltabulatur, die seltsamerweise einem medizinischen Werk von 1532 in der Züricher Zentralbibliothek beigebunden ist, gleich zwei vierstimmige Fassungen der Melodie aufzufinden (Md A 32 = Mscr. Z xi 301 fol. 16 u. 17); die Handschrift enthält in etwa 50 Nummern sonst deutsche und französische weltliche Lieder (meist aus anderen Quellen: Oeglin, Forster, Arnt von Aich, Neusiedler, Ott usw. nachweisbar), zwei Tänze und drei Instrumentalstücke. Bernoulli teilt dankenswerter Weise die beiden sehr einfachen Kompositionen, deren einer ein Teil des Altus fehlt, mit; sie können ihrer ganzen Faktur nach sehr wohl von Zwingli selber stammen [1]. A. E.

Breitkopf & Härtels Kleine Musikerbiographien. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Jedes Bändchen geb. 1 *M*.

Jean Sibelius von Walter Niemann.

Als Einleitung gibt Niemann ein gut gezeichnetes Bild der finnischen Heimat des Komponisten. Er betont vor allem den völkischen Charakter, „den finnischen Naturton" in Sibelius Schreibweise. Bei der Erläuterung der programmatischen Werke verläßt Niemann gelegentlich den Boden sachlicher Hermeneutik zu Gunsten einer zu stark „poetisierenden" Erklärungsweise. Den poetischen Vergleich in Ehren, aber er soll neben und nicht an Stelle des Fachausdrucks und der fachlichen Analyse stehen. Im ganzen aber gibt das Büchlein eine gute Übersicht über die Werke des nordischen Komponisten und kann als zuverlässige Einführung in dieselben gelten.

Max Reger von Hermann Poppen.

Im Gegensatz zu der Niemannschen Erklärungsweise „von außen" geht H. Poppen in seiner Schrift über Reger induktiv vor. Es dürfte bei diesem neben Pfitzner innerlichsten modernen Musiker auch die einzig richtige Methode sein. Unter den großen Anregern, die auf den jungen Komponisten einwirkten, hätte auch Schubert genannt werden müssen, dessen Einfluß besonders in den frühen Klavierwerken zu Tage tritt. Harmonik und Modulation nennt Poppen die Grundlagen der Regerschen Kunst und Kennzeichen seines Stils, vor denen die Melodik zu-

[1]) Inzwischen hat Bernoulli in der Märznummer der „Schweiz" neben der Übertragung auch das Faksimile der Handschrift veröffentlicht.

rücktritt. Sie ist allerdings in einer bisher unerhörten Art mit knorriger Harmonik durchwachsen. Regers Melodik wird und kann dann erst ihr volles Recht werden, wenn unser Ohr sich an das gewöhnt hat, was heute noch als harmonische Kühnheit und Extravaganz erscheint. Im Zeitalter des kulturell allseitig gebildeten Künstlertums Reger den Mangel eines „literarisch-ästhetisch verfeinerten Intellekts" als Ruhmestitel anzurechnen (S. 46), ist gewagt und im Hinblick auf den Liederkomponisten auch falsch. Im übrigen aber erfüllt das kleine Buch Poppens durch seine sachlich sichere, phrasenlose Analyse der Regerschen Werke durchaus die Aufgabe, die es sich gestellt hat. Ernst Bücken.

Engländer, Richard. Das Ende der opera seria in Dresden: Naumanns „Clemenza di Tito" 1769. — S.-A. aus dem Neuen Archiv für Sächs. Gesch. und Altertumskunde, Band 39, Heft 3 u. 4. S. 311—324.

Naumanns Clemenza di Tito ist selber nur ein Nachzügler der Opernaufführungen, die die Glanzzeit der Dresdner Oper darstellen: die der Ära Hasse, die mit dem Ausbruch des siebenjährigen Krieges, 1756, endigt. Nur eine außerordentliche Gelegenheit: die für 1769 geplante Hochzeit des jungen Kurfürsten Friedrich August III. mit Amalia Augusta von Pfalz-Zweibrücken, macht es der opernlustigen Kurfürstin-Witwe Maria Antonia möglich, die Aufführung einer Festoper gegen den seit 1763 am Dresdner Hof eingezogenen Sparsamkeitsgeist durchzusetzen. Der besondere Anlaß ist Grund, daß uns über die Aufführung auch besonders an Einzelheiten reiche Akten erhalten sind, auf grund deren Engländer die Vorbereitungen der Oper: die Vergebung der Komposition, die Inszenierung, das Engagement der Sänger und Tänzer anschaulich und getreu darzustellen vermag: ein wertvoller vorläufiger Abschnitt der Biographie Naumanns, die wir von E. zu erwarten haben.

Die Gesamtkosten der Aufführung, die am 1. Februar 1769 stattfand, gegen 50000 Taler, überschritten den Voranschlag um eine bedeutende Summe. Dies Defizit entschied hauptsächlich über den Untergang der opera seria am Dresdner Hof. „Das große Opernhaus hatte als Stätte großer Opernaufführungen ausgespielt", und nur die opera buffa wurde als „minder kostbar" beibehalten. Erst nach 1780 wagt man sich wieder an die Aufgaben der Oper größeren Stils, Aufgaben, die aber nicht mehr solche der opera seria waren; es ist diese neue Oper der Paer und Morlacchi, mit der Weber sich abzufinden hat, und der erst Wagner den Garaus gemacht hat. A. E.

Enzinger, Moritz. Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive). Erster Teil. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 28. XVI und 412 S. Berlin 1918. Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte.

Geschichte der Stadt Wien. Herausgegeben vom Altertumsvereine zu Wien. Redigiert von Anton Mayer. VI. Band. Vom Ausgang des Mittelalters bis zum Regierungsantritt der Kaiserin Maria Theresia, 1740. (III. Teil.) 495 S. 2°. Wien 1918, Verlag des Altertumsvereins zu Wien. (S. 333 bis 456: Alexander von Weilen, Das Theater, 1529—1740.)

Gluck-Jahrbuch. IV. Jahrgang 1918. Im Auftrage der Gluck-Gesellschaft herausgegeben von Hermann Abert. 172 S. 8°. Leipzig 1918, Breitkopf & Härtel. 10 M.

Hamann, Richard. Ästhetik. Zweite Auflage. (Aus Natur und Geisteswelt, Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 345. Bändchen.) 133 S. kl. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Kart 1.60 M.

Hirschberg, Leopold. Carl Loewes Instrumentalwerke. Eine Monographie zum 50. Todestage des Meisters (20. April 1919) (Schriften über Musik und Musiker, herausgegeben von Dr. Leopold Hirschberg, 4. Band). 139 S. 8°. Hildburghausen, F. W. Gadow & Sohn. 4 M.

Keller, Otto. Die Weltliteratur der Musik. Nr. 1. 1. April 1919. Erscheint monatlich in der Stärke eines Bogens zu 8 Seiten. — Abonnement jährlich 6 M, halbjährlich 3 M, vierteljährlich 1.50 M. München, Barerstraße 47/II.

[Der Herausgeber beginnt in dem vorliegenden Heft mit der Veröffentlichung der Titel „aller ihm bisher erreichbaren Bücher und Einzelaufsätze über Joh. Seb. Bach"...; „alle großen Meister und die wichtigsten Gebiete der Musikwissenschaft sollen in weiterer Folge in gleicher Weise behandelt werden." Das Verzeichnis beruht auf den Beständen des Musik- und The-

aterarchivs von Dr. Pommeranz-Hagen in München.

Wir werden auf das Unternehmen eingehend zurückkommen, sobald eine weitere Zahl von Heften zur Beurteilung vorliegt.]

Königsberger Stadttheater. Festschrift zur Wiedereröffnung am 27. August 1918, herausgegeben von der Königsberger Theater-Aktien-Gesellschaft. 42 S. gr. 4⁰. Königsberg i. Pr. 1918, Gräfe & Unzer. 4 *M.*

(Walther Ausländer, Die Königsberger Theater-Aktien-Gesellschaft. Ein Rückblick. — Ludwig Goldstein, Bausteine zur Geschichte des Stadttheaters. — A. Ulbrich, Unser Stadttheater als Bauwerk. — C. G. Springer, Die Schicksale unseres Stadttheaters.)

Lach, Dr. Robert. Sebastian Sailers „Schöpfung" in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Klasse, Denkschriften, 60. Band, 1. Abhandlung. In Kommission bei Alfred Hölder, Wien 1917. 27 *M.*

Die prächtige Gestalt des oberschwäbischen Geistlichen und Dialektdichters Seb. Sailer (1714—1777), der sich in neuerer Zeit die Literaturgeschichte wieder in erhöhtem Grade zugewandt hat, erhält durch die vorliegende Untersuchung nunmehr auch in der süddeutschen Musikgeschichte den ihr gebührenden Platz. Mit gewohnter Gründlichkeit und großem Scharfsinn spürt der Wiener Gelehrte der Entstehungsgeschichte von Sailers Hauptwerk, der 1743 in Schussenried aufgeführten „Schöpfung" nach, und zwar sowohl auf literar- als auch auf musikgeschichtlicher Grundlage, und entrollt ein Bild, das für die südwestdeutsche Kultur, Musik und speziell das Singspiel von hoher Bedeutung ist. Ein schönes Beispiel für die gewissenhafte und besonnene Methode des Verfassers ist gleich seine Untersuchung über die verschiedenen Handschriften und alten Drucke des Werkes und ihr Verhältnis zueinander, deren Ergebnissen man ohne weiteres beitreten kann. Nur möchte ich als geborener Schwabe ergänzend bemerken, daß mir in der Wiener Handschrift der Karlsruher gegenüber ein freilich nicht immer geglückter Versuch vorzuliegen scheint, den oberschwäbischen Dialekt ins Gemeinschwäbische, Altwürttembergische zu übersetzen [1]). Diese „Schöpfung" scheint überhaupt, trotzdem sie von jedem höheren literarischen Ehrgeiz frei ist und eher einer für einen kleineren Kreis bestimmten, launigen Improvisation gleicht, eine ziemlich weite Verbreitung gefunden zu haben. Und das mit Recht, denn sie hat ihren bleibenden Wert nicht allein wegen des volkstümlichen Anstrichs, der sich hier trotz Gottsched durchsetzt, sondern besonders wegen der gemüt- und humorvollen Persönlichkeit des Verfassers. Seine herzhafte, urwüchsige Komik hat auch heute noch nichts von ihrer Kraft verloren. Sie wirkt hauptsächlich durch die travestierende Ausnützung des Gegensatzes zwischen der Erhabenheit des Stoffes und dem derben Alltag, wie wenn z. B. Gott Vater zu fluchen anfängt, Adam mit dem Rufe „Gelobt sei Jesus Christ" zum Leben erwacht oder sich am Schlusse das erste Menschenpaar schämt, in seiner Nacktheit „unter die Leute zu gehen". Aber auch feinere Züge tauchen auf: so hat Adam seine Eva, kaum daß sie erschaffen ist, auch schon satt und möchte sie wieder zurückgeben [2]).

Daß es sich hierbei um einen Nachzügler der alten Volksschauspiele handelt, wird von dem Verfasser richtig betont. Wir haben aber gerade aus Sailers Heimatland noch weitere dichterisch-musikalische Belege dafür, daß dieser Geist besonders in Schwaben sich lebendig erhalten hat. Dahin gehört im Augsburger Tafelkonfekt die Geschichte vom geduldigen Hiob und seinem bösen Weib [3]), und in der Ostracher Liederhandschrift der Sturz Luzifers [4]), also ein Thema, das Sailer selbst in einer burlesken Komödie verarbeitet hat. Derartige Stücke verschaffen uns einen Einblick in die geistige Sphäre, der Sailers Kunst entstammt. Schwaben hat in der hohen Kunst keine Größe ersten Ranges aufzuweisen, um so mehr tritt hier ein Zug zur bodenständigen, volks-

[1]) Dafür sprechen z. B. „nit umsonscht", „z'airst an", „Schada" (und ähnliche Worte) für „it umasunst", „zoista à", „Schoda" und ähnliches.

[2]) Dasselbe Motiv hat, wohl unter dem Einfluß der neuen Owlglaßschen Ausgabe von Sailers Gedichten, jüngst L. Fulda seinem bekannten Gedicht von der Erschaffung des Weibes zugrunde gelegt.

[3]) E. O. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes, Anhang S. 33.

[4]) K. Rattay, Die Ostracher Liederhandschrift 1911, S. 64 ff. Überhaupt scheint Sailer zu dieser Sammlung Beziehungen gehabt zu haben, vgl. Rattay S. 58.

tümlichen Musikpflege zutage, die ohne jede höheren Ansprüche, rhapsodisch und halb improvisiert, dann auch der Kunstmusik großen Stils fruchtbare Anregungen gab. Der Ulmer Studiosus **Kammerer**, das Augsburger Tafelkonfekt, die Ostracher Sammlung, D. F. **Schubart** und unser Sailer, sie gehören im Grunde alle zu derselben Familie, und damit kommen wir zur Musik unserer „Schöpfung“. Sie ist in drei an Kunstwert sehr verschiedenen Fassungen erhalten. Von Sailer wird berichtet, daß er seine Arien selbst komponiert, gesungen und mit der Geige begleitet habe. Die primitivste Fassung, die des Druckes von 1743, hält der Verfasser wohl mit Recht für das Original oder doch diesem am nächsten stehend, die beiden übrigen für Bearbeitungen musikkundiger Dilettanten (besonders Sixtus **Bachmanns**).

Das Werk ist ein vollständiges kleines Singspiel mit gesprochenem Dialog und volkstümlichen Liedereinlagen. Für die Entstehungsgeschichte der Gattung ist es insofern sehr wichtig, als es im selben Jahre aufgeführt wurde, da man in Berlin den ersten, musikalisch leider noch nicht klar gestellten Versuch mit **Coffeys** „Devil to pay“ in deutscher Übersetzung machte[1]), also neun Jahre vor dem Eingreifen von **Weiße** und **Standfuß**. Einen Einfluß der norddeutschen Singspielbewegung auf Sailer wird man indessen kaum annehmen dürfen, sondern nach anderen Anregungen für ihn suchen müssen. Beginnt er doch gleich mit einem großen Rezitativ Gott Vaters, also einer Form, die in das norddeutsche Singspiel erst in einem späteren Stadium eingeführt wurde. Es ist als Secco notiert, vertritt aber seiner ganzen Haltung als Monolog, seiner im ganzen recht sorgfältigen Deklamation und seinen malerischen Baßfiguren nach die Stelle eines Akkompagnatos. Es ist eine köstliche Parodie auf die großen Monologe der italienischen opera seria. Liegt schon hier eine deutliche Parallele zu der italienischen Buffokunst vor, so ist dasselbe der Fall mit den kleinen Rezitativen, die Adam ab und zu, z. B. in seine Arie „Ihr Vögela merket“ einstreut. Dieses abrupte Abspringen von der Illusion in die Alltäglichkeit ist ein beliebtes Mittel der musikalischen Komik, das sich die komische Kantate und Oper der Italiener ganz besonders zu nutze gemacht haben. Dagegen liegt in den Arien ganz unverfälschtes deutsches Liedergut vor. Der Verfasser denkt dabei an Mannheimer Einflüsse. Das will mir jedoch schon deshalb nicht in den Sinn, weil Stamitz 1743 überhaupt erst nach Mannheim kam; auch die Beispiele aus seinen Werken scheinen mir nicht überzeugend. Weit näher liegt es meiner Ansicht nach, die oben erwähnten Liedersammlungen zum Vergleiche heranzuziehen. Ein Blick in Rathgeber, Kammerer oder die Ostracher Handschrift lehrt sofort, daß wir hier vor denselben kecken, volkstümlichen Melodien stehen, wie bei Sailer; die Anklänge gehen bis in einzelne Wendungen hinein[2]). Dabei scheint es mir keineswegs ausgemacht, ob Sailer seine Weisen alle selbst in Nachahmung des Volksliedes erfunden oder vielmehr nicht gelegentlich auch direkte Anleihen beim Volkslied gemacht hat; auch das hat er mit jenen Sammlungen gemein. Klingen doch einzelne Liederanfänge an den allgemeinen deutschen Volksliederschatz an[3]), wie z. B. der der Arie „Wenn Du wärast wacker bliba“ (Nr. 28). Gewiß hat der Verfasser recht, wenn er in der häufigen Wiederkehr bestimmter Melodietypen das Merkmal eines Dilettanten erblickt[1]), andererseits sind aber doch die meisten der Stücke der Situation mit so treffendem Verständnis und Humor angepaßt, daß man das schöpferische Vermögen dieses Dilettanten nicht zu gering anschlagen darf. Gute Beispiele dafür enthalten die Arien „Ei ei!“ (Nr. 21) mit ihrer köstlich schmunzelnden Mittelpartie und die Arie „Dunga, pfluga, egga, sea“ (Nr. 26); dieses Totreiten eines kurzen Motivs grenzt bereits an die Manier der italienischen Buffooper, an die auch das sonst in dem Stück sehr seltene charakteristische Ausbiegen aus der Diatonik gemahnt.

Endlich sind uns in einer der Handschriften auch Andeutungen über die mitwirkenden In-

[1]) G. **Calmus**, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, 1908, S. 3.

[2]) Beispiele aus **Kammerer** bei H. **Kretzschmar**, Geschichte des neuen deutschen Liedes, 1911, S. 167. Kammerers Melodie von Nr. 28 ist übrigens mit dem angeführten Stücke von Hiob aus dem Tafelkonfekt identisch.

[3]) Gleich der Beginn der ersten Arie gemahnt an die Arie des Midas „Zu Tanze, zu Sprunge“ in Bachs „Streit zwischen Phöbus und Pan“, die nachher auch in die Bauernkantate aufgenommen wurde.

[4]) Manchmal möchte man allerdings bei diesen Wiederholungen an eine bewußte Absicht glauben, so z. B. wenn Gott Vater seine erste Arie, in der er sich selbst als Weltschöpfer preist, in Nr. 19 („A Gspäßle, a Ruah“), wo er das bekannte Apfelverbot ausspricht, fast wörtlich wiederholt.

strumente gegegeben: zwei Violinen und Cello; sogar das Bruchstück eines volkstümlichen Ländlers liegt für diese Besetzung vor, der vielleicht als Ouvertüre oder Zwischenspiel gedacht war. Der Verfasser sieht auch hierin eine Anlehnung an die Mannheimer Orchestertrios, was freilich im Hinblick auf die große Literatur der Triosonaten nicht zwingend ist. Andererseits muß darauf hingewiesen werden, daß die Besetzung von zwei Violinen und Baß zugleich auch das volkstümliche Tanzorchester darstellt, und diese Beziehung will mir auch in unserem Falle als die wahrscheinlichere erscheinen.

Nach all dem Gesagten scheint mir Sailer von dem schwäbischen volkstümlichen Liede und von der damals als Ersatz für das Lied sehr beliebten komischen Hauskantate nach italienischem Muster seinen Ausgang genommen zu haben. Er hat den Schritt, den der ungleich begabtere Rathgeber zu tun unterließ, wirklich getan: nämlich aus diesen Elementen ein regelrechtes Singspiel entwickelt. Freilich lag ihm alles bewußte Neuern fern, es ist sogar sehr wohl möglich, daß schon vor ihm in den Klöstern und Klosterschulen Süddeutschlands derartige Gelegenheitsstücke aufgeführt wurden. Auch hat er nie daran gedacht, sich damit etwa das eigentliche Theater erobern zu wollen, er gleicht vielmehr seinem Landsmann Schubart auch darin, daß er unter Hintansetzung der hohen Kunst und ihrer Theorie seine Kunst ohne alle höheren Aspirationen unmittelbar aus dem Volke schöpft. Er hat deshalb auch keine Nachfolge großen Stils gefunden, die etwa diese leichtgeschürzten Gelegenheitsspiele weiter entwickelt und auf der Bühne eingebürgert hätte. Immerhin hat er aber im Kleinen Schule gemacht, wie F. Janns „Englische Königswahl“ und K. B. Weitzmanns „Schwäbischen heiligen drei Könige“ und „Weltgericht“ beweisen. Diese ganze Literatur verlangt noch eine nähere Untersuchung, die für die Anfänge des Singspiels in Schwaben und besonders auch für die Kunst der Dieter, Gauß, Zumsteeg u. a. wichtig zu werden verspricht. Äußerst dankenswert ist der vollständige Abdruck des Sailerschen Werkes in den beiden Hauptfassungen, wie überhaupt der Verfasser der Geschichte der Oper und des Liedes durch diese Publikation einen großen Dienst geleistet hat, ganz abgesehen von der vergnügten Stunde, die diese Creatio Adami jedem Leser von einigem Humor bereiten wird.

Hermann Abert.

Literarischer Ratgeber des Dürerbundes. Begründet von Ferdinand Avenarius. Geleitet und in Verbindung mit zahlreichen Gelehrten und Sachverständigen zum fünften Male bearbeitet von Wolfgang Schumann. Bedeutend erweiterte fünfte Auflage. XII und 1053 S. Lex. 8°. München 1919, Georg D. W. Callwey. Preis 14 ℳ.

Der Dürerbund-Ratgeber ist in seiner neuen Auflage zu einem wahrhaften Standwerk geworden, das an Umfang seinen Vorgänger (1915) beinahe um die Hälfte übertrifft, das in nunmehr gegen fünfzig Abteilungen eine wirkliche Enzyklopädie der Bildung und des Wissens in der Form von Bücherlisten und zum größten Teil glänzend geschriebenen Einführungen zu diesen Listen darstellt. Die Abteilung, die uns an dieser Stelle am meisten angeht, ist die von Spalte 275—300 reichende der „Schriften über Musik“; sie ist in neun Unterabteilungen gegliedert: Akustik. — Instrumentalkunde. — Praktische Musiklehre. — Private und öffentliche Musikpflege. Ausführung. Unterricht. — Tonpsychologie. Musikästhetik. — Musikgeschichte. — Über einzelne Musiker (ohne allgemeine Einführung). — Einführungen in Tonwerke. Hermeneutik. — Aufsatz- und Kritikensammlungen. Gesammelte Schriften. Zeitschriften. Außerdem ist in den Gruppen Bühnenwesen, Ästhetik, Ausdruckspflege für den nach musikalischer Kultur Verlangenden noch eine reiche Ausbeute zu finden.

Es versteht sich von selbst, daß in dieser wie in allen übrigen Abteilungen nicht an den Fachmann gedacht ist, und keine Vollständigkeit der Listen angestrebt wurde: der Standpunkt ist der, daß „Sachverständige zu Gebildeten von ihrem Wissensgebiet sprechen“; immer mit Rücksicht auf das Bedürfnis dieser Gebildeten nach Führung und Orientierung. Man muß diesen Standpunkt bedingungslos billigen; nur im einzelnen mögen Meinungsverschiedenheiten über Urteil und Auswahl aufkommen. Die Stellung des oder der Mitarbeiter zu unserm Gebiete ist eine ziemlich herbe: es hätten sich in den letzten Jahren erst „die Anfänge einer künftigen Musikwissenschaft herausgebildet, zu der die musikgeschichtliche und musikphilologische, die völkerkundliche, die psychologische und technische Forschung bereits bedeutende Vorarbeiten, allerdings meist recht äußerlicher Art, geleistet haben“; daneben mache sich „eine unermeßliche Fülle von dilettantischen Büchern“ breit. Wozu zu sagen

wäre, daß Jugend kein Vorwurf ist, und daß die Musikwissenschaft tatsächlich eine junge Wissenschaft ist: es wäre nur zu tadeln und der Tadel zu begründen, wenn die Musikwissenschaft zu lange im Zustand der Imbezillität verharrte. Für diese Bewertung im ganzen ist die Auswahl — weniger das Urteil im einzelnen — eine recht weitherzige. Sehr streng beschränken sich die Listen auf deutsche Literatur: ein Buch wie das Wyzewas und St. Foix' über Mozart, das Pirros über Buxtehude oder Schütz (der also ganz leer ausgeht), das d'Indys über César Franck ist nicht genannt. Eine wirkliche Lücke ist etwa, daß die literarischen Werke von Peter Cornelius in keiner der Unterabteilungen genannt werden.

Ergänzt wird der Ratgeber durch den letzten literarischen Jahresbericht, der die neuesten Erscheinungen berücksichtigt. Die Listen über Noten fehlen diesmal. Sie sollen in einem Nachtrag enthalten sein, der wohl in Bälde erscheinen wird.

A. E.

Milde, Franz von, Ein ideales Künstlerpaar, Rosa und Feodor von Milde, ihre Kunst und ihre Zeit. 2 Bände. Mit 24 Bildern und Faksimiles. 324 u. 368 Seiten 8⁰. Gebunden 15 *M*. Leipzig 1918. Breitkopf & Härtel.

Wem es wie dem Referenten noch vergönnt gewesen ist, dem Hause der Mildes in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts persönlich näher zu treten, der wird das Bewußtsein einer einzigartigen künstlerischen Erscheinung fürs Leben mitgenommen haben, wenn er auch nicht mehr die leuchtenden Vorbilder schauspielerischer und gesanglicher Kunst, nur noch die abgeklärten, milden und gütigen Künstlerpersönlichkeiten in ihnen hat verehren können. Das pietätvolle Denkmal, das die Hand des Sohnes den Eltern, ihrer Zeit und ihrem Lebenskreise aus den nachgelassenen Briefschätzen zusammengestellt hat, darf, auch wenn es nicht durchweg den höchsten literarischen Ansprüchen genügt, auf einen großen und dankbaren Leserkreis in und außerhalb Weimars mit Sicherheit zählen. Rosa von Milde, die gefeierte Schöpferin Wagnerscher Frauenrollen der mittleren Schaffensperiode, die bewunderte Freundin von Peter Cornelius, ist die Hauptkorrespondentin der Sammlung, neben der ihr Gatte Feodor, dessen Erzählungen aus seinem Leben mir noch immer unvergeßlich sind, in den Hintergrund zurück tritt. Die meisten der abgedruckten Briefe sind mit einem treuen Freunde des Hauses, Wilhelm Hemsen, einem Neffen des Ästhetikers Vischer, Sekretär des Kölner Kunstvereins, dann Privatbibliothekar des Königs von Württemberg, einem feinsinnigen, künstlerisch hochgebildeten Manne, gewechselt worden. Ein paar Andeutungen aus dem überreichen Inhalt werden den Lesern dieser Zeitschrift nicht unwillkommen sein. Wenn Frau von Milde die Urteilende ist, zitiere ich ohne weitere Bemerkung.

Mit Schuberts Komposition von „Gretchen am Spinnrade" ist Hemsen gar nicht einverstanden, da er die ununterbrochene Begleitung der surrenden Radbewegung monoton und die Note auf „Kuß" unbarmherzig scharf findet (1,152), und zieht sich eine feine Abfuhr der Freundin deswegen zu (1,153). Mendelssohns Lieder und Sommernachtstraummusik finden warme Würdigung, während die Reisebriefe als oberflächlich beurteilt werden (1,169); später vertiefen Hillers Erinnerungen und das Gedächtnis des von Livia Frege vorgetragenen Nachtliedes den Eindruck wieder (2,101). Berlioz machte bei seinem Besuch in Weimar 1863 einen rührend versonnenen Eindruck (1,215); als Kolorist und Rhythmiker bedeutend, hielt er sich doch zum Schaden seiner Kunst nicht in den Grenzen des Natürlichen (2,74). Äußerst interessant ist, in einigen mit Hemsen gewechselten Briefen Frau von Milde mit Wagners Tristan und seinen ihr harmonisches Ohr beleidigenden Dissonanzen ringen zu sehen (1,238. 240. 243. 245), einem Werk, das ihr noch nach elf Jahren einen „versengenden" Eindruck hinterläßt (2,107): durchaus berechtigt ist Hemsens Widerspruch gegen die phantastische Wagnerisierung der Gottfriedischen Dichtung, die vor Weltrichs Buch schon Bernays in einem Aufsatz im Morgenblatt von 1859 überzeugend und sieghaft zurückgewiesen hat, wenn er sich auch später zum Wagnerfanatismus gewandt hat (2,127); wie gründlich Wagner das deutsche Altertum mißverstanden hat, verdiente eine eingehende Untersuchung. Wertvoll sind Mitteilungen über die Kompositionen Otto Ludwigs, unter denen sich einige durch große dramatische Freiheit und eigentümliche Harmonisierung auszeichnen (1,290). Als Eigenheit der Lisztschen Muse erkennt Herr von Milde „große Schönheiten neben Barockem", „ein riesiges imitatorisches und kombinatorisches Talent" (1,320); das Chopinbuch wird als „schwülstig" und zu „blumen- und gewürzreich" beurteilt (2,74). In Brahms' fmoll-Sonate

blieb trotz Bülows vollendeter Wiedergabe manches „dunkel und zerrissen" (2,247). Strauß' Guntram wird mit großem Lob bedacht (2, 282).

Aber nicht nur auf musikalischem Gebiet zeigt sich Frau von Milde als feine Beurteilerin. Wie sie hübsch zu schildern und Stimmungen anschaulich zu malen versteht, so verfolgt man mit Interesse, wie ihr hoher künstlerischer Idealismus sie der praktischen Bühnenlaufbahn und überhaupt dem öffentlichen Auftreten vielleicht vor der Zeit entführt (1,140. 239. 274. 293. 304. 316). Treffende Urteile spricht sie auch über neuere literarische Erscheinungen, so über Werke von Heyse (1,102. 111. 150), Hebbel (1,148. 159), Auerbach (1,229), Hopfen (1,244), David Strauß (1,292), Roquette (2,119), Björnson (2,140), Voß (2,213. 229), Geibel (2, 231). Sie verbreitet sich auch mit Feinheit über die Tragik der Emilia Galotti (2,103) und hat ein enges Herzensverhältnis zu Goethe und allen Forschungen, die mit seinem Leben und seinen Schriften zu tun haben, auch darin eine echte Weimaranerin (2,132. 251. 281; über Weimarer Vorträge Erich Schmidts 2,247. 249).

Von andern berühmten Korrespondenten werden verschiedene an Mildes gerichtete Briefe mitgeteilt: die von Cornelius, schon in dessen Schriften abgedruckt, sind hier fortgelassen, wohl aber eine Reihe hübscher persönlicher Gedichte wiedergegeben. Briefe Liszts, fast alle ohne außergewöhnlichen Inhalt, finden sich fünf (1,18. 93. 96. 131. 140; über kleine Menschlichkeiten bei ihm 1,138. 2,21). Sehr wichtig ist ein Brief von Robert Franz aus dem Jahre 1852 über seine Lieder, in dem es heißt (1,30): „Ich habe in dem Hefte dafür Sorge getragen, daß die Hälfte der Lieder für eine Sopranstimme, die andre Hälfte für Bariton gesetzt sind. Das dürfen Sie aber nicht zu wörtlich nehmen, da meine Art und Weise zu komponieren den spezifischen Stimmcharakter größtenteils ignoriert und mehr eine allgemein musikalische Auffassung bedingt, die namentlich die geschlechtlichen Unterschiede des Stimmorgans ziemlich aufhebt. Obschon mir diese hin und wieder zum schweren Vorwurf gemacht wurde, muß ich doch vorläufig bei meiner Ansicht beharren, die darauf hinausläuft, daß die Lyrik, der ich bisher ausschließlich diente, obenerwähnte Unterschiede wesentlich außer Acht läßt und im Individuum mehr die Gattung behandelt". Von Bülow sind drei Briefe abgedruckt (1,84. 88. 109; zwei davon schon in seinen Briefen und Schriften 4,141. 200).

Leider ist das hübsch ausgestattete Buch durch manche Druckfehler, besonders in den fremdsprachlichen (lateinischen, italienischen, französischen) Texten entstellt. Gänzlich verfehlt sind die Anmerkungen, die nur trockene Zahlendaten enthalten, wobei noch dazu vielen Zahlen im Texte keine Anmerkung hinten entspricht. Hier mußten entweder ausführliche Erläuterungen gegeben oder auf solche ganz verzichtet werden: mit bloßen Geburts- und Sterbedaten ist niemandem gedient, und daß man außerdem hundertmal vergeblich Aufklärung sucht, ist sehr ärgerlich. Albert Leitzmann.

Möller, Richard. Der Lautenspiegel. Beihefte zur Monatsschrift „Die Laute", herausgegeben von Richard Möller. Band I: Laute, Viola da gamba, Viola da braccio, die alten Instrumente und ihre Bedeutung für unsere heutige Hausmusik. 66 S. gr. 8°. Wolfenbüttel, Julius Zwißler. 4.50 M.

Das Büchlein verfolgt keine wissenschaftlichen, sondern rein praktische Zwecke. Es leitet aus der historisch begründeten Wesensgleichheit von Laute, Gambe und (sechssaitiger) Viola da braccio die Forderung ab, unsere Hausmusik durch eine allgemeinere Einführung der Viola und der Gambe wieder zu beleben; dem Siegeszug von Laute und Gitarre in den letzten zehn Jahren könne und müsse ein ebensolcher von Gambe und Viola da braccio folgen, da es ja für einen firmen Lautenspieler lediglich gelte, sich die Tonerzeugung der Gambe, die Bogenführung der Bratsche zu eigen zu machen, um sich sofort auch einen Teil der Literatur für Violoncell und für Violine zu erobern . . . (S. 15). Das ist so ungefähr, wie wenn man sagen wollte: wer die vierseitige Mandoline beherrsche, für den sei es ein leichtes, ein guter Violinspieler zu werden und weiterhin auch die Bratsche und das Violoncell zu meistern. In den Notenbeilagen gibt Möller u. a. die Bearbeitung einer Bachschen-Sarabande für Gambe und Klavier, eines Beethovenschen Scherzos für Viola da braccio, Gambe und Klavier: ich kann aber nicht einsehen, inwiefern die Ausführung der Streicherstimmen (die arme Laute ist, wie man sieht, bereits ausgeschaltet) für Viola und Gambe leichter sein soll als für Violine und Violoncell . . . In seinem gutgemeinten Eifer vergißt Möller ganz, daß es im 16. und 17. Jahrhundert gerade Laute und Gambe

waren, die zuerst zu spezifischen Instrumenten der Virtuosität ausgebildet wurden. Nein, die Wiederbelebung der Hausmusik ist eine schöne Sache; aber auf diesem vereinfachten Weg ist sie leider nicht zu erreichen. A. E.

Peslmüller, Joseph und Ziegler, Joseph. Lehrbuch für den elementaren Chorgesang. 3 Teile, 31, 57 und 39 Seiten. München, Max Kellerers Verlag. 1. und 3. Teil je 1 ℳ, 2. Teil 2 ℳ.

Hier wird meines Wissens zum ersten Male der Versuch gemacht, der Jugend tonräumliche Vorstellungen zu vermitteln, wie sie sich aus dem Ablauf einfacher Kadenzreihen, der harmonischen Grundlage des Volksliedes, ergeben. Ist diese Idee auch nicht bis zu letzter Konsequenz erfaßt und durchgeführt, so ist doch ein erfreulicher Anfang gemacht. Es ist ein offenes Geheimnis, daß in der Schule mit dem Üben der Intervallschritte, mit den sogenannten Treffübungen, in der bisher üblichen Form eine musikalische Gehörbildung nicht erreicht wurde. Die in den Übungen aneinander gereihten Terzen, Quarten, Quinten usw. wurden entweder als Sequenzen auf Grund des Tonleiterbewußtseins „getroffen", oder, wo solches die Übung nicht zuließ, aufs Geratewohl versucht, wobei die Erfolge des musikalisch Veranlagten nicht immer auf den Zufall, sondern meist auf das unbewußt arbeitende Tonalitätsgefühl zurückzuführen sind, da bekanntlich die Grenztöne größerer Intervalle meist einer Harmonie angehören. Dieses bei musikalischen Schülern unbewußt arbeitende Tonalitätsgefühl zu bewußter Tätigkeit zu erziehen, ist der Zweck des vorliegenden Lehrbuches. Jedes Heft enthält rhythmische, harmonische und melodische Übungen. Das 1. Heft führt in die C dur-Kadenz I IV V I ein. Das 2. Heft erweitert die Grundkadenz mit den Stufen II III VI VII V^7 in den wichtigsten Durtonarten; das 3. Heft bringt die Grund- und erweiterte Kadenz der wichtigsten Molltonarten. Rhythmische und melodische Übungen sind dazu in Fülle vorhanden, organisch aufgebaut und dem kindlichen Empfinden angepaßt. Sehr wertvoll sind die Forderungen, die die Selbsttätigkeit der Schüler anregen, wie Lesen im Takt, mehrmaliges stilles Durchdenken, Vorsingen durch begabte Schüler, Hinzudichten eines Textes. Daß in den Merksätzen über Stimmbildung b, d, g zu den Halbvokalen gerechnet werden, ist wohl nur ein Versehen. Die Schwächen dieses Lehrbuches liegen in der Durchführung des Hauptgedankens: Ausbildung des Tonalitätsgefühles als Grundlage musikalischer Empfindung und musikalischen Denkens. Erfahrungsgemäß liegt der musikalischen Empfindung, namentlich der kindlichen, die Kadenz I V I näher als die plagale I IV I, weshalb sie nach dem von den Verfassern aufgestellten Grundsatz: „Vom Leichten zum Schweren" **zuerst** zu behandeln wäre. Bedenklicher aber ist es, wenn die Verfasser den von der Tonika vollständig gelösten Subdominantakkord f a c für sich einüben lassen. Daß er dabei seine subdominante Bedeutung verliert und zur Tonika wird, ist übersehen worden. Ebenso wird auch in vielen Übungen der Dominantakkord **isoliert** vorgenommen, und wenn endlich die Dreiklänge zur Kadenz gefügt werden, wenn endlich das Tonalitätsgefühl gebildet werden soll, dann fehlts in der reichen Sammlung an Übungen. Solche aus dem harmonischen Zusammenhang gerissenen und in ihren Umkehrungen geübten Dreiklänge bilden namentlich in der Mollharmonik, 3. Heft S. 9, c e gis, e gis c, gis c e, wahre musikalische Marterwerkzeuge für den Schüler. Hier drängt sich besonders deutlich die Tatsache auf, daß der Schwerpunkt harmonischer Übungen nicht im Dreiklang selbst liegt, sondern in der melodischen Verbindung einzelner, je einen Dreiklang vertretender Töne **unter steter Wachhaltung der Tonikavorstellung**, im Nachempfinden der harmonischen Vorgänge innerhalb der Melodie, im Nachkomponieren, nicht in der Harmonie, sondern **zwischen** den Harmonien. Wie kann man deshalb Übungen „als Anbahnung harmonischen Denkens" in C dur mit dem Dreiklang der II., III. oder VII. Stufe oder mit einem Quartsextakkord schließen? Sollen diese Klänge innerhalb einer Übung als neue Gebilde ersungen werden, so bleibts auf jeden Fall musikalisch-unlogisch, damit zu schließen, was besonders drastisch wirkt in Heft 2, S. 11, Nr. 41, wo die C dur-Übung mit h d f schließt, Nr. 42 diesen verminderten Dreiklang völlig für sich isoliert einübt, um ihn endlich in Nr. 43 im harmonischen Zusammenhang zu verwenden, aber zunächst in anderer Lage. Man vermißt hier das Herausarbeiten der tonalen Funktionen in ihren Leitetönen, die später den Kernpunkt der Modulationen bilden, deren Behandlung in diesem Lehrbuch ebenfalls unzureichend ist und mit je **einer** Übung erledigt wird. Alle diese Mängel hängen offenbar zusammen mit der Unklarheit über die Zusammenhänge der tonalen Funktionen überhaupt. Will man diese aber zur

Grundlage musikalischer Bildung machen und sie an die Jugend heranbringen, so bleibt nichts weiter übrig, als ihnen bis in die Elemente hinein nachzuspüren und sich Klarheit zu schaffen. Praktischen Wert wird das Lehrbuch wegen seiner breit angelegten Basis hauptsächlich für besondere Singeschulen haben; aber auch in den anderen Schulen wird das Buch in der Hand der Schüler unter Anleitung tüchtig vorgebildeter Gesanglehrer sehr nützlich sein, ohne das Lied aus dem Mittelpunkte des Unterrichts zu verdrängen. Otto Steinhagen.

Reichardt, Johann Friedrich. Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809. Eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz. 2 Bände. XXVII u. 357 u. 324 Seiten. 8⁰. (Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich Band XV und XVI). München 1918 (auf der Titelseite 1915). Georg Müller. 25 *M*.

Eine Neuausgabe, die zwar für ein allgemeineres Interesse veranstaltet worden ist, für die aber auch die Musikwissenschaft ihren Dank abzustatten hat. Über das Werk selbst brauchen wir uns an dieser Stelle nicht zu verbreiten; ist es doch gerade in neuerer Zeit für die Lebensbeschreibung Beethovens als Dokument wieder mehrfach ausgemünzt worden. Von seinem Charakter gilt das gleiche, was anno 1804 Goethe mit so unnachahmlicher Zurückhaltung und versteckter Ironie über einen Vorläufer unseres Reisebuchs, Reichardts Vertraute Briefe aus Paris, in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung geschrieben hatte: „... Man begleitet den Verfasser gern auf der schnellen Reise zur Hauptstadt, wo dann, wie er selbst bemerkt, Brot und Gaukler, nach dem alten Spruche, der Inbegriff aller Wünsche sind. Gleicherweise findet man Frühstück und Mittagessen, Oper, Schauspiel und Ballett als Hauptinhalt beider Teile. Gegen Musik und Oper verhält sich der Reisende als denkender Künstler, gegen das Theater als einsichtsvoller Kenner und übrigens gegen Künste und Wissenschaften als teilnehmender Liebhaber ..." Wozu für unseren Fall noch hinzuzufügen wäre, daß bei Wien zu Oper, Schauspiel und Ballett vor allem noch Tanzvergnügen und gesellschaftliches Leben hinzukommt; und daß sich Reichardt in seinem musikalischen Urteil doch sehr vorsichtig und neutral gehalten hat: seine eigentliche Stellung zu Beethoven wird nirgends ganz deutlich sichtbar. Der Wert seines Buches beruht doch hauptsächlich auf seinem Charakter als unmittelbare chronikalische Quelle.

Die Ausgabe ist ganz vortrefflich, nicht nur nach Druck und äußerer Ausstattung — unter anderem mit 62 wertvollen Bildbeigaben —, sondern auch nach ihrer philologischen Zuverlässigkeit. Gugitz hat sowohl den Reichardtschen Text, der von zahlreichen Druckfehlern entstellt ist, sorgfältig gereinigt, wie ihn mit Erläuterungen versehen, die kaum einen Wunsch offen lassen. Auch der engere musikwissenschaftliche Fachmann wird häufig bei diesen Erläuterungen auf seine Kosten kommen und nur selten auf Angaben stoßen, die den Nichtfachmann verraten; so I, 232, wo es sich nicht „wahrscheinlich", sondern sicher um Beethovens op. 70 Nr. 2 handelt; so II, 68, wo sich Reichardts Anspielung nicht auf ein nur lokalgeschichtlich bekanntes Ballett, sondern auf Paisiellos weltberühmte opera buffa „Nina o la pazza per amore" bezieht; so II, 198, wo Gugitz Karl Maria v. Weber mit Bernhard Anselm Weber verwechselt. Im ganzen sind die beiden Bände eine höchst dankenswerte Bereicherung unserer Bibliothek musikgeschichtlicher Neudrucke. A. E.

Scholtze, Johannes. Vollständiger Opernführer durch die Repertoireopern nebst Einführungen, geschichtlichen und biographischen Mitteilungen. Vierte, bis zur Gegenwart erweiterte Auflage (11.—14. Tausend). XVI und 781 S. 8⁰. Berlin 1919, S. Modes Verlag. 6 *M*.

Weinmann, Karl. Johannes Tinctoris (1445—1511) und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae". Eine historisch-kritische Untersuchung. 8⁰. (Faks., 48 S.) Regensburg 1917, Pustet.

Der Traktat, dem der Herausgeber eine ausführliche Einleitung beigibt, ist ein Wiegendruck der Gebrüder Tuppo in Neapel, etwa aus dem Jahre 1487. Er besteht aus acht unpaginierten Blättern und darf wohl als Unikum gelten; bis jetzt ist kein zweites Exemplar bekannt. Seine Besitzerin, die bischöfliche Bibliothek Proske in Regensburg, erwarb ihn von der Augsburger Stadtbibliothek, wo er ursprünglich mit einem Exemplar der „Musica utriusque cantus practica" des Franchinus Gafurius wohl nicht zufällig zusammengebunden war; die beiden Theoretiker Tinctoris und Gafurius wirkten mehrere Jahre gleichzeitig in Neapel und genossen namentlich in Oberitalien und

in Süddeutschland großes Ansehen. Vielleicht erklärt sich die weite Wanderung des kostbaren Druckes so, daß der erste Besitzer des Augsburger Bandes dem Schülerkreis der beiden Musiker angehörte.

Der Traktat ist der Auszug eines um 1480 verfaßten größeren Werkes, das ungedruckt geblieben und verloren gegangen ist. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Dedikationsexemplar, da bei den Kapitelanfängen der Raum der Initialen für den Illuminator ausgesperrt wurde. So wäre auch seine Einzigartigkeit erklärt. Tinctoris deutet in dem Dedikationsbrief an seinen Freund Johann Stockem an, daß er sein Büchlein nicht als wissenschaftliche Leistung, sondern als Plauderei betrachten möchte. Er wendet sich wohl an einen liebwerten Musikfreund oder gar an die kunstsinnige Beatrice, die Tochter Ferdinands I. von Neapel und nachmalige Königin von Ungarn, die in ihrer Jugend seine Musikschülerin gewesen war. Man wird auch die Aufschrift „De inventione et usu musicae" nicht vergessen. „Usus" bezieht sich im allgemeinen nicht auf die hohe Kunst, sondern auf die außerhalb der Kirche geduldete volkstümliche, weltliche. Und wenn auch der Inhalt der aus verschiedenen Büchern des Hauptwerkes zusammengestellten sechs Kapitel die Kirchenmusik streift, so bestätigt er doch die Vermutung, daß Tinctoris hier seiner Schülerin eine kleine Privatvorlesung hält. Er handelt vom Singen, von den Sängern, von Flöten- und Lautenspiel und ihren Künstlern, und was er zu sagen hat, ist ein merkwürdiges Zeugnis für die musikalische Renaissance des 15. Jahrhunderts, für die Frühzeit der Reservata. Er unterscheidet nämlich bei der Klassifikation der Gesänge einfache und vielfache, diese als multiplices ac figurati cantus: ob multiplicem vocum diversitatem: diversi multipliciter inventi: das sind die kunstreich komplizierten mehrstimmigen Gesänge geistlichen und weltlichen Inhalts; jene als cantus simplices: sive figurati: sive plani: das sind Choral- oder Liedweisen, die wegen ihrer Schlichtheit (propter facilitatem) der Sangeskunst nicht viel Spielraum gewähren; gleichwohl, fährt er fort, gibt es Sänger, die mit Geist und Geschick aus solchen schlichten Weisen etwas besonderes zu machen verstünden: per quarumdam conjunctionalium additionum inventionem, durch gewisse freie Ausschmückungen (conjunctiones); und diese Art nennt Tinctoris, vielleicht in Erinnerung an die Prinzessin, „cantus regalis", „Königsgesang", das ist der Gesang der Vornehmen. In der Tat gehört ausdrucksvoller Einzelgesang zu den aristokratischen Genüssen des 16. Jahrhunderts und mit all seinem ästhetischen Drum und Dran zu den Elementen der Nuove Musiche. Wir wissen heute, daß das „Zieren" auch den Kirchenmusikern vertraut war, aber erst von den Madrigalisten zur neumusikalischen Ausdrucks-Symbolik gesteigert wurde. Tinctoris bezeugt also, daß die feine Lyrik seiner Zeit schon eigenen Vortrag erheischte. Deshalb spricht er auch in den folgenden Kapiteln von Flöte und Laute (tibia und lyra), den Instrumenten, die einer für antike Musik schwärmenden Gesellschaft lieb sein mußten. Merkwürdig insbesondere sind seine Bemerkungen über Laute und Viola. Lautenspiel ist begehrt bei festlichen Veranstaltungen, Tänzen und Gelagen, auch im stillen Kämmerlein zur Gemütsergötzung; am lieblichsten, wenn es in mehrstimmigen Gesängen (cantus compositi) Koloraturen und anderen Zierat zur Oberstimme improvisiert. Auch Viola und Rebek werden so gebraucht. Das aber seien, sagt Tinctoris, seine Instrumente, weil sie sein Herz zur Andacht begeisterten; darum möchte er sie lieber zu frommen Gesängen, als zu weltlich-heiteren hören ... Woraus also hervorgeht, daß sie in der Kirchenmusik wohl kaum „offiziell" waren.

Weinmanns scharfsinnige Untersuchungen fördern allerlei Wichtiges zutage. Die Lebensgeschichte des Tinctoris stellen sie auf neue Grundlagen. Ist die Mitteilung seines Traktats an sich schon ein Verdienst, so erhält sie ihren besonderen Wert durch gründliche Anmerkungen, die wieder neue Probleme aufrollen und zum Nachdenken anregen.

Theodor Kroyer.

Wortsmann, Dr., Stephan. Die deutsche Gluckliteratur. 121 S. gr. 8°. Nürnberg 1914. Karl Koch. 2.50 *M*.

Dieses Buch beweist, eine wie wertvolle Kraft der Musikwissenschaft mit Wortsmann verloren gegangen ist, der auf dem Felde der Ehre den Tod gefunden hat. Es bietet mehr als der Titel erwarten läßt; denn abgesehen davon, daß aus der ausländischen Gluckliteratur wenigstens das Wichtigste berücksichtigt wird, und daß die Mehrzahl der angeführten Werke und Aufsätze von kritischen Bemerkungen begleitet ist, geht dem eigentlich bibliographischen Teil ein anderer, „Der bisherige Stand und die zukünftigen Aufgaben der Gluckwissenschaft", voran, in welchem

die Forschung über Gluck unter allgemeineren Gesichtspunkten zur Besprechung gelangt; und zwar geschieht dies in nachstehender Reihenfolge, die auch für die Bibliographie selbst innegehalten wird: 1. Bibliographien und Artikel in Nachschlagewerken; 2. Selbständige Biographien; 3. Biographische Einzelheiten; 4. Über die Gluckſche Musik im allgemeinen und Vergleiche mit anderen Komponisten; 5. Einzeluntersuchungen über Glucks Musik; 6. Sonstiges (hier wird sogar die Gluck betreffende Feuilletonliteratur und Poesie behandelt), Schlußbetrachtung.

Als seinen Hauptzweck sieht es der Verfasser an, eine unerläßliche Vorarbeit für eine künftige Gluckbiographie zu liefern, wobei er jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit seines Literaturverzeichnisses erhebt. Daß uns eine der Bedeutung Glucks entsprechende Biographie noch fehlt, wird niemand bestreiten; denn A. Schmidt beschränkt sich auf die Darstellung des Lebensganges, und Marx ist nicht nur, wie natürlich, im einzelnen überholt, sondern auch ungründlich und in persönlichen Einseitigkeiten befangen. Mit vollem Recht fordert Wortsmann von einer groß angelegten Gluckbiographie, sie müsse einerseits von Praxis und Theorie der vorgluckſchen Oper ausgehen, andererseits aber das Schaffen Glucks auch aus der Bewegung der Aufklärung heraus verständlich machen, da seine Anschauungen mit dem Naturalismus der Zeit in Zusammenhang ständen. Das Herausarbeiten des menschlich Großen und Einfachen als des Kernes der Fabel im Gegensatz zu den Liebeswirren und Nebenhandlungen bei Metastasio und seiner Schule, sowie das Dringen auf poetische und dramatische Wahrheit gegenüber dem Überwuchern der Musik als solcher ist in der Tat den Bestrebungen der Aufklärung durchaus gemäß, und es erscheint merkwürdig, wie Kretzschmar zwischen ihr und der Verwandtschaft der Gluckſchen Werke mit der Antike einen Gegensatz finden konnte (Zum Verständnis Glucks, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903, S. 75). Wenn sich freilich W. darüber wundert, daß die Enzyklopädisten nicht zu den Anhängern Glucks gehörten, und wenn er weiter sagt, obgleich man das Durchdringen seiner Werke in Paris als einen Schatten betrachten könne, den die politischen Umwälzungen vorauswarfen, sei er doch gerade durch die Revolution von der französischen Bühne zurückgedrängt worden (S. 29—30), so beweist dies, wie gefährlich es ist, Zusammenhänge zwischen musikalischen Richtungen und allgemeinen Kulturströmungen ins einzelne verfolgen zu wollen, und noch mehr, wie wenig wir von den Zusammenhängen zwischen der Aufnahme bestimmter musikalischer Stilarten und bestimmten politischen Vorgängen wissen, falls solche Zusammenhänge überhaupt existieren. Sicher ist, daß, wie der Verfasser hervorhebt, Gluck in Paris sowohl der französischen als auch der italienischen Oper gegenüber als Neuerer betrachtet wurde, während man ihn in Berlin, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Mittelpunkt der Gluckpflege bildete, als Klassizisten bewunderte und zwar gleichmäßig im klassischen und im romantischen Lager.

Am Schluß des ersten Teils gibt W., ohne freilich auch hier erschöpfend sein zu wollen, eine Zusammenstellung der Aufgaben, welche die Gluckforschung nach seiner Meinung noch zu lösen hat. Abgesehen von einer würdigen Biographie und von Untersuchungen über die einzelnen Opern handelt es sich dabei um Folgendes: Auseinandersetzung mit Wagner; Verhältnis zu Calzabigi; Untersuchungen über die Selbstentlehnungen im Anschluß an Wotquennes thematisches Verzeichnis; Würdigung der nicht dramatischen Kompositionen; Gluck als Instrumentator und als Dirigent.

Verweilen wir einen Augenblick bei der Auseinandersetzung mit Wagner, da W. selbst hierzu interessante Beiträge geliefert hat: Als Wagner emporkam, blieb seine nahe Geistesverwandtschaft mit Gluck nicht unbemerkt. Wenn man sich ausschließlich an die Theorien beider Meister hielt, konnte dies kaum anders sein, wovon man sich aus der Zusammenstellung ihrer wichtigsten Sätze, wie sie W. gibt (S. 35), leicht überzeugen kann. Aber bald wurde die richtige Erkenntnis verdunkelt. Unter den Schriftstellern, welche sich mit dem Verhältnis Wagners zu Gluck beschäftigen, unterscheidet W. im wesentlichen 4 Typen: 1. Solche, welche Wagner ablehnen und Gluck lieben, weil er beim Komponieren seine Theorien vergessen habe (Koßmaly, Über einen Ausspruch Glucks, Bockſche Musikzeitung, 1854, und aus neuester Zeit die französische Gluckbiographie von Jean d'Udine); 2. die Mehrzahl der Gluckfreunde unter den Wagnergegnern, welche behaupten, alles das, was Wagner wollte, sei bereits von Gluck in vollendeter Weise erreicht worden (z. B. Bitter, die Opernreform durch Gluck und R. Wagners Kunstwerk der Zukunft, 1884); 3. ganz für sich steht Newman mit seinem Buch „Gluck and the opera", London 1895, indem er sowohl die Theorien Glucks als auch diejenigen Wagners verwirft, aber beide

als Künstler gelten läßt; 4. die eigentlichen Wagnerianer, nach welchen Gluck nur die Tyrannei der Sänger bekämpft, aber für das Prinzip des Musikdramas nichts getan hat (z. B. Brendel, Nohl, Bulthaupt, Klob). Diese Auffassung rührt von Wagner selbst her, dem ja, wie bekannt und begreiflich, überhaupt der geschichtliche Blick für die Leistungen seiner Vorgänger fehlte. Daß so verschiedenartige Verkennungen des Verwandtschaftsverhältnisses zwischen Wagner und Gluck möglich waren, beruht auf dem gewaltigen Stilunterschied ihrer Werke: Mit Recht betont W., daß der Musik Glucks das bei Wagner so stark hervortretende sinnliche Moment fast völlig fehle. Aber ebenso recht hat er, wenn er glaubt, das Erfassen Wagners als des Fortsetzers Glucks könne für das Verständnis beider fruchtbar werden.

Gluckjahrbuch. Jahrgang 1—3, 1913, 1915, 1917. Im Auftrag der Gluckgesellschaft herausgegeben von Hermann Abert. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Gebunden je 3 *M*.

Als Wortsmann schrieb, hatte die damals erst kürzlich begründete Gluckgesellschaft noch keine feste Gestalt angenommen, und er glaubte, ihr Ziel sei die Gesamtausgabe der Gluckschen Werke; doch hielt sie an diesem Plan nicht fest, sondern will nur die wichtigeren Schöpfungen des Meisters veröffentlichen und bedient sich dazu der vorhandenen Publikationsorgane, namentlich der „Denkmäler“. Außerdem gibt sie das Gluckjahrbuch heraus, welches das geschichtliche und künstlerische Verständnis für Gluck fördern und ihm, wenn möglich, den ihm gebührenden Platz in unserem praktischen Musikleben verschaffen soll. Die Lücken in unserer Kenntnis Glucks, von welchen Wortsmann spricht, werden sich also im Laufe der Zeit vermutlich immer mehr schließen. In den drei bisher vorliegenden Bänden des Jahrbuches, die infolge des Krieges nur in zweijährigen Abständen erscheinen konnten, ist in dieser Hinsicht bereits vieles geschehen.

Neue biographische Aufschlüsse bringt freilich nur der Aufsatz von H. E. Müller „Gluck und die Brüder Mingotti“ (3. Jahrgang), der die uns bisher dunkeln Jahre zwischen Glucks Aufenthalt in London und seiner Niederlassung in Wien, 1747—50, wenigstens zum Teil aufhellt. Danach besuchte Gluck als Kapellmeister bei der hochangesehenen Mingottischen Truppe nicht nur, wie bekannt, Kopenhagen, sondern auch Hamburg, Leipzig, Dresden und wahrscheinlich auch Graz. Einige freilich nicht sehr belangreiche Bemerkungen über ihn werden aus den Briefen der bei der Truppe angestellten Sängerin Marianne Pirker an ihren in London lebenden Gemahl mitgeteilt. Zum Komponieren fand Gluck in diesen Jahren wenig Zeit; doch schrieb er 1747 für Dresden die Festoper „Le nozze d'Ercole e d'Ebe“.

Wesentliche Bereicherungen haben unsere Kenntnisse über die vorreformatorischen Opern Glucks erfahren, deren Verhältnis zu der zeitgenössischen Produktion und zu den Reformwerken selbst vielleicht das wichtigste Kapitel der Gluckforschung bildet. Im ersten Jahrgang stellt J. Tiersot unter dem Titel „Les premiers opéras de Gluck“ zusammen, was sich von den zehn ersten Opern in Paris vorfindet. Dabei ergibt sich die erfreuliche Tatsache, daß der „Demofoonte“ von 1743 vollständig erhalten ist. Der inzwischen leider verstorbene Saint-Foix untersucht in dem Aufsatz „Les débuts milanais de Gluck“ das künstlerische Verhältnis Glucks zu seinem Lehrer Sammartini. In diesem Punkte gelangt H. Abert in der Abhandlung „Glucks italienische Opern bis zum Orfeo“ (2. Jahrgang) ungefähr zu den gleichen Ergebnissen. Von Sammartini hat Gluck vor allem die Freude an relativ reicher Instrumentierung, die aber nicht, wie bei Jommelli, im Dienste dramatischer Charakteristik, sondern zur Erzeugung äußeren Glanzes verwendet wird. So bildet er gern die rauschenden, aber nichtssagenden Dreiklangsmotive seines Lehrers nach. Noch spät entlehnte er Ouvertüren von ihm, teils in ihrer Urgestalt, teils in Umarbeitungen und mit eigenen Zusätzen. Auf vokalem Gebiet zeigt sich bei Gluck wie bei Sammartini eine besondere sorgfältige Behandlung des Secco bei starker Zurückdrängung des Accompagnato und in den Arien die Neigung, die fast zur Regel erhobene Verwandtschaft des Mittelsatzes mit dem Hauptsatz aufzugeben. Auch in der Melodiebildung selbst schließt sich Gluck zuweilen eng an Sammartini an, was Saint-Foix mit leider nur zu wenigen Beispielen belegt und bis in die Taurische „Iphigenie“ verfolgen zu können glaubt.

Die Opern vor „Orpheus“ teilt Abert in zwei Reihen: Am Ende der ersten steht „Le nozze d'Ercole“, die jetzt im Druck vorliegt, am Ende der zweiten „Antigono“. Wie schon früher Kretzschmar, so betont auch Abert, daß die Reform Glucks nicht etwa plötzlich aus dem Boden schoß, sondern in den Bestrebungen Hasses und seiner Schule nach musikalisch-dramatischem

Ausdruck, die im Gegensatz zu der vorangegangenen Periode Vincis und Porporas stehen, ihre Grundlage hat. So schließt sich die erste Opernreihe außer an Sammartini an die ältere Hassesche Schule an, während die zweite der jüngeren zuneigt, indem sie größere dramatische Reife aufweist. Der wichtigste Unterschied aber besteht darin, daß sich von jetzt an „Wiener Einschläge" bemerkbar machen, besonders in Märschen und dergleichen. Trotz dieser Hinwendung zu einer in gewissem Sinne volkstümlichen Tonkunst, die ja auch in den italienischen und französischen Reformwerken nicht fehlt, zeigen nach Abert schon die Opern vor dem „Orpheus", daß Glucks geniale Begabung im wesentlichen auf der Seite des Großen und Gewaltigen, nicht aber auf der Seite des Leichten und Anmutigen liegt. Im ersten Jahrgang teilt Abert eine bis dahin unbekannt gebliebene, in ihrem rauhen Pathos höchst charakteristische Arie aus „Ippolito" mit.

Über die Oper „Le Cinesi", 1754 für den Prinzen von Hildburghausen geschrieben, und über ihren Zusammenhang mit den vorangegangenen und den nachfolgenden Chinesenopern, sowie mit der damaligen Mode, chinesische Bälle und dergleichen zu veranstalten, unterrichtet uns ein Aufsatz von R. Engländer (1. Jahrgang). Leider wird über die Musik selbst nichts gesagt. Dagegen wird hervorgehoben, daß in dem Ballett „L'Orfano della China", das nicht zu den „Cinesi" gehörte, sondern wahrscheinlich erst gegen Ende der sechziger Jahre entstand, die Chinesen und besonders die Tataren musikalisch charakterisiert werden, was naturgemäß für „Paris und Helena" und für „Iphigenie auf Tauris" von Wichtigkeit ist.

Wie wenig man die Reform Glucks im Herrschbereich der italienischen Oper im Grunde verstand, zeigt ein anderer Aufsatz Engländers, „Die Münchener Orfeoaufführungen, 1773 und 1775" (2. Jahrgang). Offenbar wollte man den „Orpheus" auf die übliche Länge einer Oper bringen; doch hielt man sich 1773 im wesentlichen noch an die Gluckische Partitur. Die Partitur von 1775 dagegen, die von Tozzi herrührt, zeigt neben starken Abweichungen von der Dichtung, die auch musikalische Zusätze bedingten, die lächerlichsten Umarbeitungen und Verschlechterungen Gluckscher Gedanken. Im Anschluß an diesen Aufsatz bringt Abert einige Bemerkungen über „Entstellungen und Parodien Gluckscher Musikdramen". Er glaubt, daß die italienischen Parodien aus der Geringschätzung, die französischen dagegen aus der Bewunderung Glucks hervorgegangen seien.

Einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis Calzabigis, der an der Opernreform vielleicht ebenso stark beteiligt ist wie Gluck selbst, erhalten wir durch Einsteins Übersetzung seiner „Erwiderung" von 1790 (2. und 3. Jahrgang). Sie wendet sich gegen Arteaga, der ihn in seinem bekannten Werke heftig angegriffen, Metastasio dagegen in den Himmel erhoben hatte. Calzabigi, der ehemalige Herausgeber der Dichtungen Metastasios, verurteilt diesen keineswegs in Bausch und Bogen, sondern sucht durch Analyse einiger seiner Texte seine Fehler aufzudecken und durch Analyse seiner eigenen „Alceste" sein entgegengesetztes Verfahren zu rechtfertigen. Die Unterschiede zwischen den beiden Textdichtern sind zu bekannt, als daß hier auf sie eingegangen zu werden brauchte. Aber man sieht, wie bewußt sich Calzabigi ihrer war, und damit gewinnt die Annahme, daß die Anregung zur Reform von ihm ausging, an Wahrscheinlichkeit. Bei seiner Darstellung müssen wir freilich viele Weitschweifigkeiten und Einkleidungen, wie sie in der Sitte der Zeit lagen, in Kauf nehmen. Als eine interessante Einzelheit wäre zu erwähnen, daß der von Ph. Spitta mit philologischer Schärfe gezogene Schluß, der Stoff zu „Paris und Helena" sei nicht aus Homer, sondern aus Ovid geschöpft, der Wirklichkeit entspricht.

Mit ästhetischen Erörterungen, zu denen ja die Reformwerke Glucks geradezu auffordern, beschäftigen sich außerdem drei Artikel. Einer derselben, „Der Streit um die dramatische Wahrheit in der Oper", von Fuller Maitland (1. Jahrgang), wäre besser fortgeblieben, da er weder neue Tatsachen noch neue Gedanken bringt. Unter der Überschrift „Eine bezeichnende Äußerung Glucks zur Musikästhetik" (1. Jahrgang) sucht H. Goldschmidt zu erweisen, daß Gluck gegen die rationalistische Affektenlehre seiner Zeit einen Fortschritt gemacht habe, indem er erkannte, daß der Musik und insbesondere der Vokalmusik für den Ausdruck der Affekte, d. h. bestimmter Leidenschaften wie Liebe, Zorn, Hoffnung usw. enge Grenzen gezogen seien, daß er aber trotzdem befangen geblieben sei, indem er diese Begrenztheit bedauerte, statt in der Musik eine Kunst zu sehen, die das auf keine andere Weise Aussprechbare, das weit über die bestimmten Leidenschaften Hinausgehende ausspreche. Der gleiche Autor tritt in dem Aufsatz „Zur Psychologie des Gluckschen Kunstschaffens" (3. Jahrgang) mit Recht der Auffassung entgegen, als habe Gluck in sei-

nen Reformwerken die Musik streckenweise dem Text aufopfern wollen; vielmehr sei er umgekehrt stets bestrebt gewesen, den Gefühlsgehalt des Textes in jedem Augenblick auch in der Musik zur Geltung zu bringen, daher das Zurückdrängen alles dessen, was diesem Zweck zu widersprechen schien, wie Koloraturen usw. Wenn aber Goldschmidt an der Musik zwei Seiten unterscheidet, nach welchen hin sie sich dem Gehalt der Dichtung anzuschließen habe, so kann ich ihm hierin nicht beistimmen. Hören wir ihn zunächst selbst:

„1. Sie (die Musik) muß durch den Schönheitsreiz ihrer Kombinationen ein dem Gefühlsgehalt des Gedichtes durchaus parallel Verlaufendes aufstellen; sie ist dann tonschön und durch die Tonschönheit hindurch mehr oder weniger charakteristisch. Oder 2. Sie ist bereits nicht nur als tonschön erfunden, sondern gleichzeitig als charakterisierend aufgestellt, und das in zwei Formen, einmal als tonmalerische oder symbolische unter Zugrundelegung gewisser Analogien zur Außenwelt, oder aber als Gefühlsbezeichnung, als Charakteristik eines Gefühls, das die Dichtung ausspricht."

Unter von vornherein als charakteristisch erfundener Musik versteht Goldschmidt gewisse Formeln, die sich also überall da, wo ein dem ursprünglichen gleicher oder sehr ähnlicher Textgehalt gegeben ist, anwenden lassen. Dieses Verfahren findet er besonders bei Bach und dessen Vorgängern verwirklicht, was zweifellos zutrifft, während bei Gluck die erste Art vorherrsche. Wenn aber eine Musik die Forderung, in jedem Moment charakteristisch zu sein, erfüllt, so kann es doch keinen prinzipiellen Unterschied machen, ob sie für den betreffenden Fall erfunden und vielleicht nur auf ihn anwendbar ist, oder ob sie aus bereits vorhandenen Formeln besteht, müssen doch auch diese, wie die angeführte Stelle selbst besagt, tonschön sein. Ebenso enthält die Tonmalerei prinzipiell nichts neues; denn auch sie will den Gefühlsgehalt des Textes musikalisch wiedergeben, nur daß sie für außermusikalische Wahrnehmungen und keineswegs ausschließlich für solche des Ohres auf akustisch-musikalischem Gebiet Analogien zu schaffen sucht, die, soweit sie wirklich Analogien sind, ähnlich wirken müssen wie die im Text gegebenen Vorbilder. Im ästhetischen Sinne ist also die ganze Unterscheidung hinfällig und kann nur zu Verwirrungen führen. Ob und wieweit charakterisierende Formeln zur Anwendung gelangen, ist eine rein historische Frage, deren Beantwortung über Zeitgepflogenheiten und Moden Aufschluß erteilt.

Auf die Aufführungspraxis der vorreformatorischen Opern Glucks und zugleich seiner Zeit im allgemeinen bezieht sich ein wichtiger Beitrag M. Schneiders, „Die Begleitung des Seccorezitativs um 1750" (3. Jahrgang). Darin wird an der Hand von Generalbaßschulen usw. gezeigt, daß der Begleiter nicht über dem Baß „arbeiten" darf, sondern fast ausschließlich einfache Akkorde anzuschlagen hat, wobei er in engem Anschluß an den Ausdruck des Textes zwischen hoher und tiefer Lage, zwischen größerer und geringerer Stimmenzahl und zwischen den verschiedenen Formen des Arpeggio abwechseln kann. Höchstens darf er noch die ersten Töne einer neuen Periode des Gesanges vorwegnehmen. Die Begleitung des Secco hat nicht für melodische Ausschmückung zu sorgen, sondern nur von Moment zu Moment die harmonische Grundlage zu bilden, über der sich der Gesang mit größter Freiheit bewegen soll. Daher sind auch lockerere Akkordverbindungen zulässig als in anderen Musikgattungen.

Endlich ist noch ein Aufsatz von Abert zu nennen, der in keinerlei Beziehung zu Gluck steht, nämlich „Leopold Mozarts Notenbuch von 1762". An sich beansprucht er unser volles Interesse, da es dem Verfasser gelungen ist, die meisten der kleinen Gesangs- und Instrumentalstücke, die der Vater dem sechsjährigen Wolfgang in Form von Suiten, in den gebräuchlichsten Tonarten angeordnet, zur Übung und zum Studium vorlegte, zu identifizieren, und da es sich dabei zeigt, wie stark L. Mozart der norddeutschen Richtung zuneigte. Aber ihren Platz im Gluckjahrbuch hat die Abhandlung wohl nur infolge des während des Krieges herrschenden Mangels an Publikationsmöglichkeiten gefunden. Auch bei Beschränkung des Jahrbuches, das übrigens auch Referate über einschlägige Literatur und über Aufführungen Gluckscher Werke bringt, auf sein eigenes Gebiet, in das man mit Recht die Behandlung der Vorgänger und der Nachfolger Glucks eingeschlossen hat, wird noch ein reichlicher Stoff zu bewältigen sein, und es ist im Hinblick auf die internationale Stellung, welche Gluck einnahm, dringend zu hoffen, daß sich an dieser Arbeit möglichst bald auch das Ausland wieder beteiligen möge.

Richard Hohenemser.

Neuausgaben alter Musikwerke

Alte Meister der Gitarre. Eine Auswahl aus den Meisterwerken der alten Gitarrenmusik für Gitarre allein, zum Teil mit einer 2. Gitarre und Violine, gesammelt, herausgegeben und mit einer Lebensbeschreibung und genauen Anweisungen versehen von Erwin Schwarz-Reiflingen. Band I: Ferdinand Carulli. 32 S. Berlin-Pankow, Ad. Köster. 3 *M*.

Die Gitarre ist in der Musikwissenschaft noch immer die ärmere Schwester der Laute. Die Gitarrentabulaturen sind, etwa von einigen Veröffentlichungen Chilesottis, Tapperts und Morphys abgesehen, im Vergleich zu den Lautentabulaturen der Allgemeinheit noch so gut wie verschlossen, ganz zu geschweigen von einer Verarbeitung des in der heute üblichen Notation herausgekommenen, in alle Winde verstobenen geradezu kolossalen Musikmaterials aus der Hochflut und Ebbe der Gitarrezeit von 1780 bis 1880. Die Leipziger Allgem. Musik. Zeitung berichtet noch im Jahre 1834 (S. 141 „Übersichtliche Zusammenstellung der im Jahre 1833 gedruckten Musikalien"): „Die Guitarre hat 50 Hefte erhalten, also nur 6 weniger, als im vorigen Berichte. Als Begleiterin der Gesänge ist sie in 22 Heften benutzt worden, wozu noch einige kommen, die Pianoforte und Guitarrebegleitung zugleich haben." Im Jahre 1877 ergab, wie der oben genannte Herausgeber erwähnt, eine Statistik der Gitarreliteratur 7000 Werke von 668 Komponisten.

Mit einem ausgreifenden wissenschaftlichen Plane, wie die Ankündigung vielleicht vermuten ließe, hat das vorliegende Unternehmen nichts zu schaffen. Es handelt sich um die Befriedigung der Bedürfnisse von Liebhabern der Gitarre, denen zur Bereicherung der Hausmusik nebst einer Lebensbeschreibung der Meister und einer Würdigung der Eigenart ihrer Werke, eine lebendige Auswahl von leicht spielbaren Stücken mit genauen Fingersätzen, Vortragsbezeichnungen und Erklärungen zu den Noten geboten werden soll. „Der heutige Gitarrespieler," verspricht der Herausgeber, „soll so die Altmeister der Gitarre kennen lernen und in einer Reihe von Bänden, die bis auf die heutige Zeit geführt werden sollen, zugleich ein Bild von der ganzen (?) Entwicklung des Gitarrespiels erhalten." Der Leitgedanke erscheint ohne Frage entwicklungsfähig, die Durchführung indes begegnet manchem Einwande.

So wäre im Vorworte dem Satze, daß „um die Wende des 19. Jahrhunderts die Gitarre von Spanien aus ihren Siegeszug durch Europa antrat", zu widersprechen. Die heutige Gitarre hat sich von Italien her und insbesondere über Frankreich verbreitet. Bereits 1771 vertrieb Breitkopf in Leipzig zwei französische Chansons für die Gitarre (vgl. Tappert, in Eitners M. f. M. G. 1882, Nr. 5). „Die spanische Guitarre ist durch Frankreich erst spät zu uns gekommen," bemerkt weiters J. A. Werden im Wiener Taschenbuche für 1804, und Simon Franz Molitor, der bedeutendste Vorkämpfer für eine vollkommenere Behandlung der Gitarre in Wien vor Giuliani, erklärt in der Vorrede zu seiner Großen Sonate (1806): „Die Guitare, die itzt bei uns in Aufnahme gekommen, ist ursprünglich die spanische, und nur aus Spanien — wo sie von jeher beliebt und im Gange war — nach Italien und Frankreich übersiedelt worden, in welchen Ländern man sie auch noch unter der Benennung der spanischen Guitare kennt. Bei uns ist sie mehr unter der Benennung der französischen Guitare bekannt, eine Benennung, die ihr vermutlich die Franzosen selbst beigelegt haben, vielleicht um sie von der eigentlichen spanischen, welche noch die doppelte Besaitung hatte, zu unterscheiden."

Im Kapitel „Ferdinand Carulli und seine Werke" wird erzählt, daß Carulli (geb. am 10. April 1770 in Neapel als Sohn eines angesehenen Schriftstellers) seinen ersten Musikunterricht durch einen Priester erhielt und zunächst Violoncellist werden sollte, sich aber bald ganz der damals wenig bekannten Gitarre zuwandte und, da er in seiner Vaterstadt keinen Lehrer fand, sich selbst überlassen war. „Durch eifrige Studien und Nachforschungen lernte er der Gitarre immer neue Seiten abgewinnen und überraschte seine Umgebung durch ein vollendetes klangvolles Spiel, wie man es auf dem damals fast unbekannten Instrument nicht für möglich gehalten hatte." Nach dem zuvor Gesagten wohl nichts weiter als eine schöne, mit Wahrheit und Dichtung vermischte Legende, bestimmt, dem Ruhme des Meisters als Folie zu dienen. Carulli, der nach erfolgreichen Kon-

zertreisen als Gitarrevirtuos sich 1818 in Paris niederließ, war einer der fruchtbarsten Gitarrekomponisten (gest. 1841). Daß er aber „in zwölf Jahren etwa 367 Werke schuf", dürfte nicht ganz stimmen, da Molitor schon 1806 Carulli als Komponisten rühmend hervorhebt. „Unter dem Schwall von Guitare-Komposizionen sind zwar einige, deren Verfasser sich bemüht haben, das gewöhnliche Spiel wenigstens den Hauptregeln der Harmonie unterzuordnen, auch wohl einige wenige, aus denen man abnehmen kann, daß ihre Verfasser die Möglichkeit geahndet haben, über die gewöhnliche Spielart hinauszugehen, und eine bessere Methode einzuschlagen." Zur ersteren Kategorie zählt Molitor Herrn de Call, zur letzteren Carulli. „In dieser Hinsicht," sagt er, „zeichnen sich unter der Menge die wenigen Komposizionen von Carully aus, in welchen man wenigstens einen richtigen Gesang und oft auch einen ordentlich fortschreitenden Baß wahrnimmt."

Infolge seiner Beliebtheit hat Carulli stark für den Markt gearbeitet. Sehr viele seiner Kompositionen sagen unserem Geschmacke, wie der Herausgeber richtig bemerkt, nicht mehr zu. Am lebendigsten hat sich bis heute die Gitarreschule erhalten, die auch in verschiedenen Bearbeitungen, so von Otto Schick (Edition Peters) oder von Josef Krempl (Universal-Edition), gangbar ist. Meiner Meinung nach hätte sich die Anführung der Originaltitel der Lehrwerke, sowie ein Hinweis auf erreichbare Ausgaben von Kompositionen Carullis, wenigstens der bedeutenderen, auch für das Interesse der Liebhaber förderlich erwiesen. Ich nenne hier von Neuausgaben Op. 2 (Fr. Hofmeister, Leipzig) „L'orage", Sonate sentimentale, (Nice und Fileno oder das Ungewitter), als gitarristische Programmusik[1]) ein Gegenstück zu dem vom Herausgeber erwähnten Op. 331, das die 3 Revolutionstage vom Juli 1830 schildert. Weiter finden sich bei Johann André (Offenbach a. M.), für Gitarre allein: Op. 121, Op. 211, 287 und 323 (Fantaisie sur la dernière pensée musicale de Weber); für 2 Gitarren: Op. 96 „Sérénade favorite", die auch Schwarz-Reiflingen als berühmte Serenade in A dur anführt, Op. 128 (6 petits Nocturnes, auch bei Schwarz-Reiflingen erwähnt), Op. 143 (3 Nocturnes concertants), Op. 146, Op. 155 (Andante varié et Rondo aus Beethovens Sonate in As dur, Op. 26), ein Rondeau; ferner Ouvertüren (Arrangements) für Flöte, Violine und Gitarre und zwar zu Rossinis „Barbier von Sevilla", „Gazza ladra", „Tancred", und zur „Weißen Dame" von Boieldieu (bloß für Flöte und Gitarre).

Der Musikteil des Carullibandes enthält 16 Gitarresoli, 2 Stücke für 2 Gitarren und ein Duo für Violine und Gitarre. Die ersten drei Sätze sind Elementarstücke aus der Schule, auf die, da sie doch den meisten Gitarristen aus den Carullischulen von Schick (Nr. 3, 8 und 16) und Krempl (S. 15, 23 und 32) geläufig sind, füglich zugunsten einer anderen Auslese hätte verzichtet werden können. Weitere 9 Soli sowie die Ensemblestücke sind 9 verschiedenen Werken (Op. 188, 121, 194, 364, 211, 333, 21, 96 und 176) entnommen, bei der Fughetta (S. 28) und beim Walzer auf S. 14 („Zwei kleine Tänze"), fehlt die Quellenangabe. Der Walzer nun stammt aus der Carullischule von Schick (S. 64), ist jedoch keine Komposition von Carulli, sondern, wie die Überschrift und das Inhaltsverzeichnis besagt, eine Komposition von Otto Schick. Es läßt sich also wohl nicht gerade behaupten, daß der Herausgeber archivalisch allzu tief geschürft hätte.

Wie der literarische, ist auch der musikalische Teil nicht sorgsam genug durchgesehen. Eine erkleckliche Zahl von Fehlern und Gebrechen ist so unbehoben geblieben. Im 1. Stück, Schlußtakt, fehlt im Baß das a des 1. und 3. Schlages, im 2. Stück, Takt 6, beim 2. Achtel das Marcatozeichen (vgl. Takt 19). Im Allegretto (S. 12), Takt 6, ist der Vorschlag der 1. Triole fis statt e und im 1. Schäferlied (S. 16), 1. Veränderung, 2. Teil, Takt 3, der Vorschlag in der 2. Triole g statt f. Ferner fehlt im selben Allegretto auf S. 13, 3. System von oben, vor-

[1]) Ein Liebespaar, Nice und Fileno, unternimmt einen Spaziergang in waldige Höhen, (Einleitung, Largo) und kost miteinander (2. Satz, Larghetto). Inzwischen verfinstert sich allmählich der Himmel, Nice wird von Furcht ergriffen, der Wind erhebt sich, Regen und Hagel fallen nieder, Blitz und Donner folgen. Nice klagt, das Ungewitter wird immer heftiger (3. Satz, Moderato). Fileno spricht Nice Mut zu, beide flüchten in eine Grotte. Ein Ungeheuer tritt ihnen entgegen, Nice wird ohnmächtig. (4. Satz, Andantino). Fileno kämpft mit dem Ungeheuer, das verwundet unter Jammerschreien stirbt. (5. Satz, Allegro). Das Unwetter verzieht, Nice erwacht aus der Ohnmacht. (6. Satz, Moderato), ein Regenbogen erscheint (7. Satz, Andantino) und die Liebenden freuen sich, der Gefahr glücklich entronnen zu sein (8. Satz, Allegretto [Rondo]).

letzter Takt, der Einfallbogen zwischen cis—d (vgl. Takt 10), im Moderato (S. 20), Takt 21, die Fahne des 1. Achtels. Im Baß des Rondos (S. 21) ist in den Takten 11, 15, 31 die Ausschreibung der Viertelpausen und im drittletzten Takt die der zwei ersten Baßachtel (vgl. Takt 15) ausgeblieben. Im vorletzten Takt, 2. Schlag, fehlt das g in der Schlußkadenz. Im Moderato (S. 25), letztes System, gehört die V. Lage um einen Takt vorgerückt. Im Gitarreduo (S. 26) wäre nach der Andréschen Ausgabe das p zum Auftakt im Beginn und in Takt 4 zu stellen sowie auf S. 27, System 2, Takt 2, im Einsatz beider Stimmen zu ergänzen. In Takt 2 und 22 ist übrigens in der Andréschen Ausgabe statt f ein rf vorgeschrieben, usf.

Der Fingersatz der Greifhand ist reichlich bezeichnet, doch scheint mir der 4. Finger etwas zu stereotyp verwendet. Der 3. Finger würde manchen Orts natürlicher liegen, so, um einige Fälle herauszugreifen, S. 14, Walzer, letzter Teil, 2. Takt; S. 15, Siciliana, 4. und 3. Takt vor Schluß; S. 16, Lied, 5. Takt; S. 19, 1. System, letzter Takt (3–2 statt 4–2), 3. System, 5. Takt, letztes Sechszehntel. Ebenso wäre flüssiger auf S. 22, 2. Romanze, im 8. und 9. Takt: 3–0–1, 4–0–2 statt 4–0–1, 4–0–1; auf S. 23, Larghetto, im 6. und 7. Takt: 3–0–2–1, 4–0–0–2 statt 4–0–3–1, 4–0–0–1. Im Allegretto, S. 12, wäre in Takt 4 die 2. Figur bei Abzug von e auf d (h-Saite), mit 4–2–3, oder aber von der leeren e-Saite herunter mittels Vibration auf die h-Saite mit 0–2–3 statt 0–1–2 zu beziffern gewesen.

Von besonderen Spielmanieren ist das Glissando mit verschiedenen Fingern der linken Hand (S. 18, Lied, 1. Veränderung; S. 19, Larghetto) angezeigt, ferner das Durchstreichen in der Siciliana, im vorgenannten Larghetto (hier ist im Schlußteil neben dem Durchstrich gleichzeitig auch noch das Arpeggio vorgezeichnet), und in den beiden Romanzen. Über das Verhältnis dieser Manieren zum Gitarrestil Carullis[1]) hätte man in den „genauen Anweisungen" zu den Noten schon eine Andeutung des Bearbeiters erwartet, daneben wohl auch ein Wort über das von der üblichen bundmäßig-chromatischen Lagenbezeichnung abweichende geigenmäßig-diatonische Positionssystem Carullis[2]).

Es ist zu wünschen, daß den künftigen Ausgaben — ein II. und III. Band: Giuliani — Sor ist inzwischen erschienen — möglichste Sorgfalt und Umsicht zuteil wird. Die Liebhaberliteratur bedarf erhöhter Aufmerksamkeit, damit sich nicht falsche Ansichten oder Urteile verbreiten und so vielleicht mehr Schaden als Nutzen gestiftet werde. Adolf Koczirz.

Canzonette da Battello. Eine Auswahl venezianischer Gesänge aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von Hermann Springer und Edward Buhle. Klavierbegleitung von Edward Buhle; Deutsche Verse von Jeanne Schoen. 2°, 40 Seiten. Berlin, Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Rob. Lienau; Wien, Carl Haslinger qdm. Tobias. 4 M.

Nicht leicht hat Wissenschaft und Praxis zu gleichen Teilen ein anziehenderes und reizvolleres Geschenk empfangen als diese Ausgabe venezianischer Liedkunst aus der Zeit der Goldoni und Pietro Longhi. Was wußten wir

[1]) Originell verwendet Carulli z. B. das Glissando auf der A- und E-Saite in „L'orage" zur Darstellung der Jammer- und Todesschreie des Ungeheuers. Die Notierung ist folgende:

strisciate sopra una corda
stris.
stris.
usw.

[2]) Als wenig glücklich möchte ich schließlich noch das modern stilisierte Biedermaierbild auf dem Umschlage bezeichnen: in freier Landschaft auf einer Rundbank sitzt ein Mädchen, seitwärts im Vordergrunde steht ein junger Mann, der die Gitarre, das Band um die Schulter geschlungen, spielt. Haltung und Stellung sind unmöglich, dazu die Hände des Spielers und die Bünde des Instrumentes arg verzeichnet.

bisher davon, daß es in der Zeit der großen Arie eine intime Haus- und Gesellschaftsmusik in Venedig gab, an der niemand vorbeigehen dürfte, wer je die wahre, d. h. auch die Musik berücksichtigende Geschichte des italienischen Volksliedes schreiben wollte! Die Italiener haben uns davon bisher nichts verraten; und es ist wieder eine Tatsache ironischen Triumphes, daß ein deutscher Forscher den Wert und Reiz dieser Strophen und Melodien — es handelt sich, wenn ich nicht irre, um ein Manuskript im Museo Correr in Venedig — erkannt hat.

Springer verspricht in dem kurzen Vorwort, das dem Text der Lieder vorausgeht, den Abdruck des Hauptbestandes der erwähnten Handschrift, sowie die musikhistorische Untersuchung des Genres in einem demnächst erscheinenden Buche „Die venezianische Liedmusik des Settecento". Dieser Untersuchung wollen und können wir nicht vorgreifen; deshalb nur ein paar Bemerkungen über die 22 dargebotenen Proben.

Canzonette da Battello, „Schiffsliedchen" — das ist eine Bezeichnung, die einen viel reicheren und weiteren Kreis von Liedmusik in sich faßt, als der spätere und engere der Barcaruola. Es ist eine Kunstmusik und -dichtung, die sich auf volkstümlichen Boden stellt, aber doch nicht ganz eigentlich für das Volk schafft, und charakteristischer Weise ab und zu in einen ironischen und satirischen Ton hineingerät. Man denkt sich als Dichter dieser leichten und zierlichen Ware gern geistreiche Dilettanten ungefähr vom Schlage des Grafen Pocci; Gebildete, und zwar hochstehende Gebildete, die das Volk kennen und lieben, und sich mit feinstem Gefühl in seine Gedanken- und Gefühlswelt hineinzuversetzen verstehen; Dilettanten, die auch mit der Musik umzugehen wissen. Die Musik dieser Liedchen ist nicht aus einer einzigen und einheitlichen Quelle geflossen und gibt manche Rätsel auf. Manche mögen einen kleineren oder auch größeren venezianischen Meister zum Komponisten haben; die vokale Konzeption ist bei ihnen kaum zweifelhaft; sie sind ganz einfach und doch höchst individuell gefaßt; solche Stückchen sind etwa Nr. 15 (Bettina bella) oder 18 (Chi no gha la borsa grossa). Bei anderen wieder denkt man an Abfall vom Operntische, hat den Eindruck von an die Melodie angepaßten Texten, so virtuos und glücklich in den meisten Fällen diese Anpassung auch ist. Der Typus — halb Giga — halb Siciliano: eben das Prototypon der späteren Barcaruola, kündigt sich doch schon an; ein ebenso beliebter ist der des Menuetts, der ja auch für die Arietta in der zeitgenössischen Oper seine Rolle spielt, etwa bei G. B. Bononcini; ab und zu muß man sogar an instrumentale Vorbilder denken: ein zweiteiliges Andante, wie Nr. 5 (Del mio cor soave pena) könnte als Mittelsätzchen ganz gut in eine Sonate oder ein Konzert hineinpassen. Der Reihe von Stücken, die solche formale Geschlossenheit und instrumentelle Durchbildung im einzelnen (die charakteristischen Sequenzen in den Mittelteilen!) aufweisen, steht eine andere gegenüber, die namentlich in den Refrainzeilen den volkstümlichen Zug betont: man erinnert sich unwillkürlich an die Neigung der Frottola, eine Strophe mit einem Gassenhauer abzuschließen, an das „La ramacina è morta" oder das „Torela mo vilan". Nur daß sie in unsern Canzonette da Battello ganz deren leichter und graziöser Haltung angepaßt ist.

Die Herausgeber haben die 22 Lieder sehr glücklich in vier Gruppen geteilt und zusammengefaßt: Galantes und Empfindsames — Masken — Genre und Satire — Gesellschaftslied. Der Ariosoton ist am stärksten natürlich in der ersten; auch hier aber ist schon der ganz reine lyrische Klang, wie er etwa in dem weichen Abschiedslied „Vago e no torno più" (Nr. 4) herrscht, selten, und sind die Strophen Figuren, Figurinen, in den Mund gelegt. Und die zweite und dritte Gruppe gehören ganz der Gattung der italienischen volkstümlichen Poesie an, die seit ihrer Entstehung im 15. Jahrhundert die größte Stabilität und unverwüstlichste Lebenskraft bewiesen hat, dem Canto carnascialesco, dem Karnevalslied. Da ist der kleine Savoyarde mit dem Murmeltier; der Papageienhändler, der Maestro di musica als Arrangeur einer Serenade; der Gondolier, der stümpernden Neulingen eine Standrede hält — lauter reizende Porzellanfigürchen; da ist der reiche Türke, diesmal großsprecherisch veranlagt, eine Lieblingfigur der Opera buffa, die ihn allerdings gern phlegmatisch charakterisiert (das glänzendste Beispiel in Casti's Re Teodoro); andere Typen aber sind uns schon aus dem 15. und 16. Jahrhundert wohlbekannt: der heiratslustige Deutsche, der vor allem an reichlichen Hochzeitsschmaus und Hochzeitstrunk denkt; der Tanzmeister, der freilich nicht mehr, wie bei Donato, derbe Zweideutigkeit riskiert, sondern zierliche à la mode-Brocken alla francese im Munde führt; die arme Pilgerin, die von ihren Gatten verlassen worden ist und

cer - ca la ca - ri - - tà

(hat Schumann dergleichen 1829 noch in Italien gehört? Man sehe sein op. 68 Nr 11 — „Sizilianisch“:

)

Die Unveränderlichkeit dieser Stücke durch ein Vierteljahrtausend hindurch ist erstaunlich; nur daß das Settecento die Galanterie in zierlichere Form kleidet als die Zeit der Renaissance. — Ganz für sich stehen die drei Lieder der Geselligkeit am Schluß, zwei davon zwischen Soli und Tutti geteilt; eins davon, ähnlich wie bei Gastoldi, eine Aufforderung zum Genuß des Lebens, die andern Tisch- und Zecherlieder. An die musikalische Schlagkraft, wie sie etwa das gleichzeitig entstandene Trinklied eines Deutschen, J. V. Görners, („Der Wein“) zeigt, darf man freilich bei ihnen nicht denken.

Die Ausgabe ist musterhaft. Daß sie die Melodien treu wiedergibt, dafür bürgt allein Hermann Springers Name; ebenso vorbildlich ist die Ausarbeitung des Basses oder vielmehr die Begleitung von Edward Buhle. Ein Stückchen ganz virtuoser Vers- und Reimkunst ist die Übersetzung von Jeanne Schoen; man kann sie ohne weiteres unterlegen; und es ist kein Tadel, wenn sie die Naivität des Originals ab und zu nicht ganz erreichen kann:

„Wenn Ihr, o Teuerste, Mitleid noch kennt,
Meiner erbarmet Euch, der für Euch brennt. .“
„Se in vu, mia coccola [mein Beerlein],
regna pietà,
Abbiè una fregola [ein Bröckelchen] de carità. .“

A. E.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXIII. Jahrgang. Erster Teil. 46. Band (VII, 136 S.). Antonio Draghi, Kirchenwerke, enthaltend zwei Messen, eine Sequenz, zwei Hymnen. [Mit einem Vorwort herausgegeben von Guido Adler.] Wien und Leipzig 1916, Artaria und Breitkopf & Härtel.

Unter den kirchenmusikalischen Entschließungen des Wiener Musikkongresses (1909) fordert die zweite, die sich mit der Instrumentalmesse befaßt, nachdrücklich eine quellenmäßige Untersuchung der instrumentalen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, indem sie feststellt, daß diese im Gegensatz zum allgemeinen Verfall der späteren Zeit, soweit man zu urteilen vermöge, dem Geiste und dem Ernste der Liturgie entspreche. Handelt es sich doch darum, die Angriffe gegen die Entartungserscheinungen der klassischen Instrumentalmesse und gegen diese selber entweder auf breiter Grundlage zu erneuern oder eben aus tieferer historischer Erkenntnis zu berichtigen. Muß man das Concerto liturgico, schon wegen seiner Verwandtschaft mit der alten A cappella-Musik, gelten lassen, so darf man auch Verständnis für die spätere Instrumentalmusik heischen. Jedenfalls widerspricht ihre Geringschätzung in der Kirche allen Überlieferungen, und es wäre ungerecht, den konzertierenden Reservatastil der Niederländer etwa anzuerkennen, seine Elemente bei den Klassikern aber zu verwerfen. Die Wiener Entschließung hat also eine Frage angeschnitten, deren Folgerungen viel weiter reichen, als sich die Musikpolitiker jemals gedacht haben mögen.

Der Herausgeber Guido Adler setzt mit seinem Denkmälerband, dem er eine Abhandlung „Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts“ in den Studien zur Musikwissenschaft (IV. Heft, 1916) vorausgeschickt hat, den ersten Spaten in dieses jungfräuliche Erdreich. Um es gleich zu sagen: sein Versuch, für die Klassiker und ihre Vorläufer eine Lanze zu brechen, verdient allen Dank. Er bestätigt die Vermutungen. Zwar muß erst noch ermittelt werden, ob die Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts der klassischen liturgisch überlegen ist, aber schon jetzt läßt sich sagen, „daß die Kirchenmusik Österreichs im 17. und 18. Jahrhundert innerhalb des Zeitraums der Entfaltung des konzertanten Stils bei mancherlei Schwankungen und Abirrungen ihren Höhepunkt erst in den vollreifen Werken der Wiener Klassiker erreichte.“ Dieser Höhepunkt fiel in eine Zeit religiöser Erneuerung, die auch den großen Wiener Musikern die Kirchenmusik zu einer wichtigen Angelegenheit machte. Damals, gegen Ende des 18. Jahrhunderts, „war in Österreich die Musik das Hauptventil für die Entladung der angesammelten künstlerischen Triebkräfte, die sich da unbelästigt von der Zensur entwickeln konnten.“ So gewinnt die Messe Haydns und Mozarts besondere Bedeutung.

Die Anfänge der Instrumentalmesse sind verworren. Mit der, auch von Adler angewandten Gegenüberstellung der alten A cappella-Messe und der Missa da concerto, glaube ich,

bringt man den Knäuel nicht auseinander. Wie bei den Anfängen des Generalbasses bilden zunächst nicht die Elemente der Instrumentalbesetzung, sondern die Kategorien Chor und Solo den Ausgangspunkt: die Doppelchöre, die schon im 16. Jahrhundert zum Tummelplatze instrumentaler und konzertanter Versuche wurden, und der Ensemblegesang, das heißt, die der Musica reservata mit ihren virtuosen Zierungen und Vortragsmanieren, mit ihren Klangwirkungen, die sie einer raffinierten Besetzungskunst abgewann. Daraus entwickelte sich die moderne Monodie mit Basso continuo, das Concerto, die Cantata. Auch die Chormusik übernahm den notierten Generalbaß, blieb aber noch lange dem altklassischen Vokalstil treu. Man müßte zuerst also zwischen den Ensemblemessen der römisch-venezianischen Schule und den gemeinen begleiteten Chormessen unterscheiden, die sich dann, je größer ihr Klangapparat war, desto mehr dem Concerto großen Stils näherten. Echokünste, Tutti und Soli, Ripieno und Concertino, Ensemblesätze, Orchesterzwischenspiele als selbständige Abtrennungen vom Hauptchor und ähnliche Erweiterungen der Concerto-Technik führten von selbst zur Missa concertata, die sich auch die Errungenschaften der virtuosen Ensemblemesse zu Nutze machte und damit ihren Anschluß an die Ausdrucksmusik der Reservata und ihrer florentiner Gefolgschaft vollzog. Der eigentliche „Concerto“-Begriff tritt hinter dem alten „Conserto“ billigerweise zurück. Daß man beide trennen müsse, hat auch Adler hervorgehoben. Zunächst sind die einzelnen Organe der konzertanten Messe noch wenig bestimmt, namentlich die Orchesterstimmen bleiben (nach Quantität und Qualität) wahlfrei, wenn auch Prätorius schon versucht, gewisse Grundregeln aufzuweisen. Je konzertanter, kantatischer, liedhafter sich die Teile entwickeln, desto bestimmter werden die Forderungen der Komponisten. Und bald zeigt sich die Neigung, anstatt der altklassischen Formen konzertmäßige Stereotypen zu setzen. Einzelne Textstellen, Et incarnatus, Resurrexit, Sanctus, Benedictus, Osanna, Amen erscheinen schon konventionell als Solo- oder Chordeklamation.

In Wien sind die Tutti voll und stark, richtig chormäßig besetzt. Wie in allen großen Kirchen hat im 17. Jahrhundert auch die Stefanskirche mehrere Orgeln: zwei unweit der Sakristei, die dritte auf dem Chor gegenüber dem kaiserlichen Oratorio. Außer der Orgel verwendet man in den Wiener Messen des 17. Jahrhundert Theorbe und Chitarrone, nicht aber — sagt Adler — Cembalo, Claviorgano, Lira und Laute. Erst die neapolitanische Schule nimmt das Cembalo in das Kirchenorchester auf. Prätorius indes scheint keinen Unterschied bei den Akkordinstrumenten zu machen. Im 16. Jahrhundert kennt die reservatische Kirchenmusik unter ihren Fundamenten wohl auch Laute und Klavier. Die übrigen Instrumente des Wiener Kirchenorchesters sind Violinen, Violetten, Violen (Gamben und Bratschen), Violonen, große und kleine Cornetten, Clarinen (doch ohne Sordinierung, die nur bei Trauermusiken statthaft ist), Trompeten in vier Größen, Alt-, Tenor- und Baßposaunen, Fagotte und Pauken. Die Oboe kommt erst Ende des 18. Jahrhunderts in die Messe. Ausgeschlossen sind alle Instrumente ungewöhnlichen und weltlichen Klangs, wie Piffaro, Zuffolo, Triangel, Viola Bastarda; doch nicht in der Motettenmusik, die von altersher größere Freiheit für sich fordert. Flöte und Horn kommen erst im 18. Jahrhundert häufiger vor. Der Gebrauch der Pauken in der Kirche ist alt, besonders in Verbindung mit Trompeten und Posaunen. In der spanischen und venezianischen Kirchenmusik, deren Vorliebe für Instrumentalbegleitung zu eigenartigen Gebräuchen führte, und überall, wo festliche Gelegenheiten die Verstärkung des Chors durch Bläser oder Streicher erlaubten, dürften auch die Timpani ihren Platz gehabt haben. Ihre Klangwirkung wurde nicht als weltlich empfunden, sondern als notwendige Abrundung und Verdeutlichung der Fundamenttöne, besonders der Streich- und Holzblasbässe, deren tiefste Töne wegen der langsamen Schwingungen an Kraft und Fülle einbüßen. Man darf die Pauken daher nicht mit den übrigen Schlaginstrumenten zusammenwerfen, und es verrät entweder Voreingenommenheit oder Unverstand, sie kurzweg als unkirchlich zu verdammen. Ich denke, die Musiker müßten gegen die neuen Bestimmungen des Motu proprio 1903 und seine Interpretation (D. a. 4226), die die Pauken jeder Form und Größe verbieten, schärfste Verwahrung einlegen. Die Kirche geht heute von der Meinung aus, daß die Pauken als „lärmende oder leichtfertige“ Instrumente den Grundsätzen der kirchlichen Kunst von vornherein nicht entsprächen; sie übersieht, daß es, wie überall, auch hier auf die Ausführung ankommt. Ich habe mich immer über diese Engherzigkeit

der römischen Ästhetiker geärgert. An den alten Meistern mag man wieder lernen, wie rein und festlich sich die Geächteten dem Reigen der übrigen Instrumente einfügen. Adlers Untersuchungen weisen auf die Scheidung der Vokal- und Instrumentalgruppen hin, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vollzogen hat. Aber nicht die Streicher, wie in Oper und Oratorium, sondern die Bläser bilden vielfach den Hauptteil des Orchesters. Denn die Wiener lieben festlichen Glanz beim Gottesdienst, mannigfaltige Besetzung, Klangverstärkung, Massenwirkung in großen Dialogchören und Doppelorchestern, wobei alle Instrumente, besonders Posaunen, Trompeten und Pauken zu tun haben. Doch möchte ich keineswegs behaupten, daß diese Geschmacksrichtung, die das 17. Jahrhundert dem venezianischen Ingenium verdankt, die Veräußerlichung gefördert habe. Adler sagt, „Prunk und Pracht mußten über die Mängel der inneren Ausgestaltung, über die Einfachheit des Ausdrucks hinwegtäuschen und hinweghelfen.“ Gewiß birgt jede Steigerung der Kunst Keime des Verfalls in sich; sie entwickeln sich aber erst, wenn Übermut oder Überdruß die Oberhand gewinnt. Die venezianische Prunkmusik ist verhältnismäßig jung und eigentlich in folgerichtiger Entwicklung nur die Erfüllung jenes Festgedankens, der in der altkirchlichen Kunst, im Choralgesang wie in der Ars mensurabilis so fruchtbar war. Alle Neuerungen, auch die mehrstimmige Messe und Motette sind daraus hervorgegangen. Steigerung der Kunst ist dem Ethos des christlichen Gottesdienstes nicht fremd, sie folgt aus dem Begriff der Feierlichkeit, der Lobpreisung. In der klangfrohen Festmesse der Spanier und Venezianer des 15. und 16. Jahrhunderts kommt sonach der Festgedanke des christlichen Kults so treu zum Ausdruck, wie etwa in der tiefsinnigen Kontrapunktik oder in den witzigen Symbolen und Mensuralrätseln der Franzosen und Niederländer. Wer wollte von „Veräußerung“ reden, wo die Kunst schließlich bis ins Mystische sich verliert? Darüber ließe sich manches sagen, wie denn unsere Erkenntnis noch weit von der richtigen Würdigung dieser alten Kunst entfernt ist, und ich glaube eben, daß darunter auch die spätere, vor allem die des 17. und 18. Jahrhunderts, zu leiden hatte. Die Grundanschauungen sind doch immer dieselben geblieben. Die großen Partituren wollen beileibe nicht „über innere Mängel hinwegtäuschen“; die Einfachheit des Aufbaus, der Sprache, des Rhythmus ist nicht Armut, sondern ein Erbe der altklassischen Figuralmusik, die auch der spätvenezianischen Orchestermesse noch ihr Gepräge aufdrückt. Sie ist also in der Hauptsache diatonisch; Dur und Moll tragen noch die Elemente des Mixolydischen und Dorischen in sich, sie sind jonisch und äolisch. Adler findet es auffallend, daß die Requiems der Wiener Schule häufig in Dur stehen, andere Festmessen in Moll, wenn auch die erstere Grundtonart im Allgemeinen überwiege. Nichts könnte die Ursprünglichkeit des kirchenmusikalischen Barockstils vor Bach besser beweisen als dieser ungewöhnliche Gebrauch der Tonarten. Er bezeugt eben die geistige Abhängigkeit von der alten Tonuscharakteristik, die das Dur und das Moll auch im antiken Sinn als Würde, Ernst, Feierlichkeit empfindet.

Besonderen Wert haben Adlers Ergebnisse für das liturgische Problem. Der Choral ist noch vielfach als Melodiequelle geschätzt, oft aber mit liedmäßigen Bildungen verschmolzen. Man übernimmt Formen der weltlichen Musik; Arien und andere selbständige Gesangsätze innerhalb der Texte treten erst später auf. Die Haltung der Wiener Messe ist ernst, feierlich; „Entgleisungen ins Weltliche“ finden sich aber unter anderen in Draghis erster Messe. Der Text des Ordinariums wird immer vollständig komponiert; erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sagt Adler, schleichen sich Ungenauigkeiten ein. Es wird sich aber zeigen, daß gerade Draghi schon dazu hinneigt.

Die namhaften Wiener Messenkomponisten des 17. Jahrhunderts sind Joh. Stadlmayr, Christ. Strauß, Giov. Vallentini, Bertoli, Sances, J. K. Kerll, Ant. Draghi, Schmeltzer, Biber, J. J. Fux, die Kaiser Ferdinand III. und Leopold I. Draghi, als dramatischer Komponist berühmter, behauptet unter ihnen den Rang eines gediegenen Musikers, der den kirchlichen Stil leicht beherrscht. Seine beiden Messen bezeichnet Adler als typische Muster der venezianisch-wienerischen Instrumentalmesse. Eigenes bieten sie nicht. Auch die folgenden drei Hymnen, Stabat mater zu vier a cappella-Stimmen (per la processione), Tristes erant Apostoli und Vexilla regis (dreistimmig mit Begleitung) sind konventionelle Musik, und besonders das erste Stück hält keinen Vergleich mit altklassischen Tonsätzen dieser Art aus. Bezeichnend sind die irisierenden Schlüsse, die noch halb und halb in alter Tonalität Moll- und Durklänge vermischen; am auffallendsten in Takt 37,

wo auf Fdur fmoll mit der Durkadenz F⁺: IV V I folgt, so daß man vermuten könnte, der Stecher hätte „Des“ im Diskant (bmoll) vergessen, denn kurz vorher, im Takt 34, ist die Molltonart mit „Des“ im Baß deutlich ausgeprägt. In Draghis Musik leben auch andere Stileigentümlichkeiten des 16. Jahrhunderts fort, die Falsobordoni im vierten Takt des Apostelgesangs auf die Worte „de Christi acerbo funere“, die Vorhalte auf „passus et sepultus est“ in beiden Messen (S. 25 und 91), auf „Crucifixus“ (S. 89), die alten „Descendit“- und „Ascendit“-Figuren (S. 86, 95, 24), der Tempoumschlag in die Proportio tripla in der Missa à 9 bei „Et resurrexit“, „Amen“ (im Credo), „Christe eleison“, „Domine Deus“, „Cum sancto spiritus“ und im Credo der zweiten Messe auf die Worte „visibilium et invisibilium“; auch die feierliche Koloratur auf „propter magnam gloriam“ und ähnliche Leckerbissen der Tonsymbolik finden sich namentlich in der neunstimmigen Messe. Wer die Geheimschrift altklassischer Ausdrucksmusik zu lesen weiß, wird an beiden Werken seine Freude haben. Auch die Anlage, die Verteilung von Solo und Tutti auf den Text, die Ausnutzung der Orchestermittel, wie im Gloria und Credo der kleineren Messe, der schöne, ehrerbietige Vortrag des Incarnatus, des Sanctus und Agnus Dei — das alles darf nicht vergessen werden. Die großen Wiener Klassiker fassen das „Incarnatus“ als geheimnisvollen Vorgang gern in zarteste Töne; so läßt auch Draghi in der Missa Assumptionis diesen Text vom Alt-Solo mit vier Violen singen, während er in der ersten Messe freilich ein Tutti daraufsetzt, da es ihm augenscheinlich um das Konzertieren zu tun ist, wie er denn auch sonst hier Soli und Tutti ohne ersichtlichen Grund, aber ganz in der Weise der alten Konzertisten wechselt und wiederholt. Als Kontrapunktiker bewährt er sich in dem fugierten Credo-Amen der Missa à 9 und in den breiten, weitläufig gesteigerten Amensätzen des Gloria und Credo des zweiten Werkes. Die Prüfung des liturgischen Textes ergibt einzelne Flüchtigkeiten in der ersteren Messe. Im Gloria (S. 14) unterschlägt der Komponist den Satz „qui sedet ad dexteram Patris, miserere nobis“ und schreibt dafür „qui tollis peccata mundi, miserere nobis“. Ob es sich dabei nur um ein persönliches Versehen handelt, läßt sich nicht sagen. Die andere Messe ist frei von solchen Nachlässigkeiten. — Alles in allem; Draghis Messen, wie sie hier vorliegen, zeugen gewiß für die Lebensberechtigung der konzertanten Kirchenmusik. Es gibt weit bedeutendere Schöpfungen dieses Stils, man braucht nicht einmal an Bach zu denken. Aber Hand aufs Herz — fast überkommt es mich wie Sehnsucht, wenn ich solche Musik gegen die A cappella-Messen der Alten halte. Bei allem Reichtum, den sie durch die Instrumente gewonnen hat, — wieviel hat sie doch verloren an Größe, an jener Schönheit, die aus der schlichten Strenge und Genügsamkeit zu uns spricht. Erst die Klassiker wußten uns dafür zu entschädigen.

Adlers Ausgabe ist umso verdienstlicher, als bisher nur wenige Wiener Messen des 17. Jahrhunderts (in den Kaiserwerken und im ersten Band der österreichischen Denkmäler) neugedruckt vorliegen; sie ist die Frucht gründlicher Quellenforschung und zugleich mit den „Studien zur Geschichte der Wiener Meßkomposition“ eine wahre Bereicherung unserer Literatur, eine Gabe, die auch den Freunden der klassischen Kirchenmusik willkommen sein wird.

Theodor Kroyer.

Lasso, Orlando. Madrigale und Villanellen. Für den Vortrag bearbeitet von Arnold Mendelssohn. Deutsche Übersetzung vom Herausgeber. Partitur, 44 S. Leipzig, Edition Peters. n. 1.50 ℳ.

Arnold Mendelssohn läßt seinen Ausgaben der Madrigale Monteverdis (2. und 3. Folge) und Hans Leo Haßlers im gleichen Verlag nunmehr eine Auswahl von weltlichen Werken Lassos folgen: acht Madrigale und vier Villanellen. Eine Auswahl, die natürlich von vornherein viel zu begrenzt ist, um auch nur einen annähernden Begriff von der Umfänglichkeit, Vielseitigkeit, Größe von Lassos Schaffen auf diesem Gebiet zu geben; wer das wollte, der müßte vor allem nach einer der vielteiligen Sestinen- oder Kanzonenkompositionen Lassos greifen, die erst ein volles Bild seines seelischen Reichtums und seiner geistigen Kraft geben. Immerhin, freuen wir uns, daß wenigstens einige Stücke in einer populären Ausgabe und in einer erleichterten Form vorliegen. Die Grundsätze von Mendelssohns Editionstechnik sind ja aus den früheren Veröffentlichungen bekannt: er zieht, im Gegensatz zu Leichtentritt, dem Herausgeber des ersten Monteverdi-Heftes, regelmäßige Taktstriche und arbeitet mit Akzent- und Atemzeichen. Die Auswahl ist charaktervoll. Bei den Villanellen war sie nicht schwer: das bekannte Echo und das noch bekanntere Landsknechtständchen

finden sich darunter, das Mendelssohn mit dem derben Originaltext abdruckt, ohne Scheu vor prüden Tanten: bravo! denn es ist das einzig mögliche! Bei den Madrigalen ist die Wahl auf sechs tiefernste Stücke gefallen: zwei sechsstimmige doppelteilige Sonette Gabriele Fiammas von 1587 und auf zwei fünfstimmige Fragmente aus Petrarcas Triumph der Zeit (1585), daneben auf Fiammas Aufruf der Muse („Prendi l'aurata lira") und eine der Kompositionen Lassos von Torquato Tassos Favorittext „Ardo sì ma non t'amo".

Man glaube übrigens nicht, daß diese Angaben über die Dichter Lassos sich in der Ausgabe selbst finden, obwohl sie so leicht aus der Gesamtausgabe, oder aus Adolf Sandbergers ausgezeichneter, mehrfach gedruckter Studie über Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur zu schöpfen gewesen wären; es ist nicht einmal kenntlich gemacht, daß die Nummern 1 und 2, 3 und 4 in Dichtung und Musik zusammengehören. Und dies sind die Bedenken, die ich gegen derartige Ausgaben geltend machen möchte, und die mir ihren geringen Erfolg erklären. Diese alten Meisterwerke werden hingeworfen, als ob es sich um ein Stück absoluter Musik von allerdings fremdartigem Reiz handle, und nicht um eine ganz subjektive Vertonung ganz bestimmter Dichtungen, deren geistige und seelische Haltung uns sehr schwer zugänglich ist und unbedingt der Erläuterung und Einführung bedarf. Diese Mühe würde sich hundertfach belohnen. Die beigegebene (nicht untergelegte) Übersetzung des Herausgebers genügt in schwierigen Fällen nicht, besonders wenn sie so ungleichmäßig geraten ist wie in unserem vorliegenden Falle. Die der Villanellen ist passabel (im Landsknechtständchen hilft sich Mendelssohn mit slowakisch gebrochenem Deutsch), die des Madrigals von Tasso ist sogar gut; aber im übrigen finden sich unglaubliche Dinge, die ich doch mit Beispielen belegen muß. Die Terzinen des ersten Sonetts von Fiamma lauten:

„Alma tu, che'l furor sdegni de gli anni,
E miglior vita da la morte aspetti,
Se del senso fuggir vorrai gl' inganni,

Ferma talmente in Dio tutti gli affetti,
Ch' avendo fin del tuo mortal gli affanni
Non sien mai per finire i tuoi diletti."

Sie finden folgende Übersetzung:

„Da, meine Seele, du die Wut der Zeit
Verachtest und ein besser Leben vom Tod erhoffst:
Wenn einst der Sinne Trug dir schwindet, richte du
Dein Streben ganz auf Gott.
Wenn dann die Qualen deiner Sterblichkeit
Ihr Ziel erreichen, bleibt dir doch erspart,
Die Fesseln ird'scher Lust mit Schmerzen zu zerreißen."

Um Himmelswillen! Es heißt:

„Seele, die du die Wut der Jahre verachtest
Und ein besser Leben vom Tod erwartest,
Wenn du den Trug der Sinne fliehen willst,
Richte deine ganze Liebe so sehr auf Gott,
Daß, hat dein Erdenleid einmal ein Ende,
Deine Freuden niemals enden können . . ."

nämlich im andern Leben; wo steht denn etwas von den Fesseln ird'scher Lust?

Oder eine Probe aus Petrarca! Die Zeile

„E'l gran tempo a' gran nomi è gran veneno,"

die einfach heißt:

„Die Zeit ist [selbst] berühmten Namen ein starkes Gift,"

übersetzt Mendelssohn:

„Nun hört! Ihr steht vor wichtiger Entscheidung,
Und groß ist die Gefahr . . ."

Hat sich denn in Darmstadt kein des Italienischen Kundiger finden lassen? Ein Übersetzer, der auf eine metrische und gereimte Übertragung verpflichtet, hat die Pflicht, wenigstens eine genaue und sinngemäße Arbeit zu liefern. Doch hat Mendelssohn die Entschuldigung für sich, daß er in diesem Punkte nichts weniger als allein steht.

A. E.

Scherrer, Heinrich. Die meistgesungenen deutschen Choräle aus fünf Jahrhunderten zur Laute und zur Gitarre. VIII, 250 S. 8°. Leipzig 1918, Hofmeister. 8 *M.*

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1919

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Die Musikinstrumente, ihr Bau und ihre Geschichte, zweistündig. — Die Melodien des deutsch-schweizerischen reformierten Kirchengesangbuches, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Mozart und seine Zeit, einstündig.

Dr. Theodor Gerold: Harmonielehre (Fortsetzung), einstündig. — Elemente des Kontrapunktes, einstündig. — Jean Jacques Rousseau et la musique de son temps, einstündig.

Berlin

Geh. Rat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Geschichte des Liedes, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen im Anschluß an das Kolleg, einstündig.

Geh. Rat Prof. Dr. Max Friedländer: Geschichte des deutschen Liedes vom 16. Jahrhundert an, mit besonderer Berücksichtigung des Volksliedes (mit musikalischen Erläuterungen), zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (allgemeine Repetitionen und Erklärung ausgewählter musikalischer Kunstwerke), zweistündig. — Chorübungen für stimmbegabte Studierende (Männer und Frauen), eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Max Fleischer: Entwicklung und Gebrauch der Tonschriften bis zur Gegenwart, zweistündig. — Deutsche Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, in der Sammlung alter Musikinstrumente, zweistündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Das einstimmige Lied des Mittelalters (Troubadours, Trouvères, Minnesänger, Meistersinger), zweistündig. — Übungen zur musikalischen Schriftenkunde, eineinhalbstündig. — Musikalische Liturgik, einstündig. — Lektüre musiktheoretischer Traktate (im Musikhistorischen Seminar).

Prof. Biehle: A. im Praktisch-theologischen Seminar: Musikalische Liturgik, Vortrag mit Übungen, Mittwoch nachmittags,
B. an der Technischen Hochschule: Kirchenbau nach liturgischer Zweckmäßigkeit, II. Teil,
a) Raumakustik mit besonderer Berücksichtigung des Kirchenbaues. b) Akustik und Einbau der Glocken, Mittwoch nachmittags.

Bern

Dr. Ernst Kurth: Musikalische Formenlehre II: Die polyphonen Formen, zweistündig. — Die Entwicklung des Liedes von Schubert bis Hugo Wolf, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Die Harmonik J. S. Bachs, einstündig. — Die hauptsächlichsten Schriften Richard Wagners, einstündig. — Collegium musicum: Weltliche Chöre aus dem 16. und 17. Jahrhundert, zweistündig. — Akademisches Orchester, zweistündig.

Ernst Graf, Lektor für Kirchenmusik und Münsterorganist: Einführung in die kirchliche und konzertierende Orgelmusik III: J. S. Bach, mit anschließender Vorführung im Münster, zweistündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel, zweistündig.

Bonn

Siehe Heft VI, S. 374.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Richard Wagner, sein Leben und seine Werke, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: a) Unterstufe (Proseminar) für Anfänger, zweistündig, b) Mittelstufe: Quellen und Hilfswerke zur Geschichte der deutschen Musik, zweistündig, c) Oberstufe: Übungen zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts und eigene Arbeiten der Teilnehmer, zweistündig, d) Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum), zweistündig.

Zwischensemester 1919

Prof. Dr. Max Schneider: Einführung in die Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Grundriß einer Geschichte des Orchesters, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Cöln

Handelshochschule

Dr. Gerhard Tischer: Johannes Brahms, zweistündig.

Dresden

Technische Hochschule

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Besprechung ausgewählter Probleme der Musikästhetik, zweistündig.

Erlangen

Prof. Ernst Schmidt: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, zweistündig. — Liturgischer Gesang, mit musikgeschichtlichen und theoretischen Erläuterungen, einstündig. — Orgelspiel, für Studierende aller Fakultäten, einstündig. — Chorgesang im Akad. Gesangverein, zweistündig. — Theorie der Musik: a) Harmonielehre, Modulationslehre. b) Kontrapunkt; die Formen in den Werken der Tonkunst, zweistündig. — Kursus für Ton- und Stimmbildung, einstündig. — Streichorchester im Akad. Orchesterverein, einstündig. — Musikgeschichte: Einführung in R. Wagners Bühnenwerke, einstündig.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: J. S. Bach, 1. Teil, zweistündig. — Einführung in die musikalische Hermeneutik mit Besprechungen ausgewählter Werke Bachs, zweistündig.

Zwischensemester 1919

Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte der Sinfonie, zweistündig. — Übungen im Anschluß an diese Vorlesung, einstündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Die Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven, mit einer Einleitung über die Geschichte der neueren Musik seit 1600, dreistündig. — Einführung in die Kirchenmusik (Geschichte und Theorie), zweistündig. — Cantus Missae et Officii (Priesterliche Altargesänge), einstündig. — Musikwissenschaftliches Semimar, zweistündig.

Gießen

Prof. G. Trautmann: Die Entwicklung der Klaviersuite (mit Beispielen), einstündig. — Übungen in Akkordverbindungen und in der Modulation, einstündig. — Übungen im Choralsatz und im Kontrapunkt, einstündig. — Formenlehre, einstündig. — Repetitionskursus in Theorie und Harmonielehre für Anfänger, einstündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Hermann Abert: Musikgeschichte des Mittelalters, zweistündig. — Deutsche Musikgeschichte von 1830 bis zur Gegenwart, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar (Lektüre von Hermannus Contractus), zweistündig. — Collegium musicum, eineinhalbstündig.

Prof. Alfred Rahlwes: Harmonielehre I und II, dreistündig. — Anleitung im Instrumentieren, einstündig. — Kirchliches Orgelspiel.

Pastor Balthasar: Übungen im liturgischen Gesang (im neugegründeten kirchenmusikalischen Institut für Theologen).

Zwischensemester 1919

Prof. Dr. Hermann Abert: Einführung in die Musikgeschichte, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Prof. Alfred Rahlwes: Harmonielehre und Kontrapunkt, dreistündig.

Leipzig

Prof. Dr. Hugo Riemann: Einführung in die Musikwissenschaft, eineinhalbstündig. — Übungen: Entzifferung älterer Notierungen, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Geschichte der deutschen romantischen Oper, zweistündig. — Die hervorragendsten musikalischen Gestaltungen des Faust, einstündig. — Übungen: Lektüre ausgewählter Schriften von K. M. von Weber, zweistündig.

Prof. Dr. Arnold Schering: Geschichte der neueren Instrumentalmusik, zweistündig — Übungen

zur musikalischen Stilgeschichte, zweistündig. — Historische Kammermusikübungen des Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Lektor A. von Oettingen: Harmonielehre nach reiner Stimmung, einstündig.

Dr. Martin Seidel: Praktischer Kursus in rednerischer Stimmbildung und Vortragskunst, zweistündig. — Deutsche Redeübungen auf technischer Grundlage, einstündig. — Ausdrucksübungen, einstündig.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Geschichte der Oper in Deutschland im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhundert, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, zweistündig. — Musiktheoretische Kurse (gemeinsam mit Dr. Hans Scholz), zweistündig.

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Ausgewählte Kapitel aus der neueren Geschichte des Liedes, zweistündig. — Studien zur Musikgeschichte des Mittelalters, zweistündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Beethoven, vierstündig.

Prag

Deutsche Karl Ferdinands-Universität

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Deutsche Tonkunst im 17. Jahrhundert, zweistündig. — Die Illusion im Bühnentonwerk, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig. — Musikgeschichtliches Repetitorium (Übungen aus dem Gebiete der Musikgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit). In Gemeinschaft mit dem Assistenten Dr. Paul Nettl, zweistündig.

Privat-Dozent Dr. Josef Daninger: Kantate und Oratorium, einstündig.

Universitätsmusikdirektor Lektor Hans Schneider: Fortführung der Lehre von den Grundbegriffen der Musiktheorie. Erläuterung durch praktische Übungen, zweistündig. — Männerchorschule und Vorträge für mehrstimmigen Männerchor. Berechnet für die Universitätssängerschaft, vier- bis sechsstündig.

Rostock

Prof. Dr. Albert Thierfelder: Harmonik und Rhythmik des klassischen Altertums, mit besonderer Berücksichtignng des neu aufgefundenen Papyrus mit griechischen Noten, zweistündig. — Harmonielehre, zweistündig. — Liturgische Übungen, zweistündig.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Musikalische Frühromantik, einstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweistündig. — Übungen im musikhistorischen Institut.

Regierungsrat Dr. Max Dietz: Die Neuromantiker in der Musik, dreistündig.

Dr. Egon Wellesz: Einführung in die byzantinischen und armenischen Notationen (mit Übungen) II, zweistündig. — Geschichte der Oper bis Gluck II, einstündig.

Dr. Robert Lach: Musikalische Archäologie, zweistündig.

Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte II, vierstündig. — Die Mensuralnoten des 15. und 16. Jahrhunderts II, zweistündig. — Fortschritte der musikgeschichtlichen Forschung (in Referaten), zweistündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Kammer- und Konzertmusik im 17. und 18. Jahrhundert (bis zur Zeit Bachs und Händels), zweistündig. — Musiker als Schriftsteller, einstündig.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin

Der 25. Oktober 1918 versammelte die Ortsgruppe zu einer Darlegung „Kunstgeschichtlicher Gedanken zur Musikgeschichte" von Dr. Curt Sachs. Der Vortragende versuchte in kurzen Zügen zu entwickeln, daß Tonkunst und Bildende Kunst in völliger Einheit miteinander verbunden sind.

Nicht, daß sie voneinander abhängig wären, daß die Musik sich nach malerischen, die Malerei nach musikalischen Gesetzen änderte. Aber alle Künste sind Ausdrucksformen eines und desselben Ausdruckswollens, Ausdrucksmüssens; alle erstehen sie aus der gleichen Seelenverfassung und müssen sich mit ihr ändern. Aufgabe der Forschung ist es, durch sorgfältiges Vergleichen der einzelnen Stile und ihrer Wandlungen bei der einen und bei der andern Kunst festzustellen, welche stilbildenden Elemente sich hüben und drüben entsprechen. Stichproben aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Völkern ergeben, daß ein solcher Parallelismus bis in scheinbar kleine Einzelheiten hinein besteht. Diese Erkenntnis kann uns nicht nur in der Erfassung des Wesens künstlerischen Werdens und künstlerischer Entwicklung im allgemeinen weiterbringen. Der Musikgeschichte im besondern gibt sie ein Mittel an die Hand, durch einen Blick auf gleichzeitige und gleichvolkige Erscheinungen der Bildenden Künste ganze Stile zu begreifen, deren Fremdartigkeit das sinnliche Verständnis auf dem normalen Wege über unser andersgewöhntes Ohr ausschließt. Als Beispiele wurden die uns reinmusikalisch so fern liegenden Tonsprachen des Morgenlandes, des Altertums und des Mittelalters genommen. Der Redner wies darauf hin, daß der Schwerpunkt der Bildenden Kunst im Orient im Kunstgewerblich-Ornamentalen liegt, und daß man daher nicht zurecht kommen kann, so lange man an die orientalische Musik den Maßstab der Reinen Kunst legt. Aus der kunstgewerblich-ornamentalen Eigenart aber lassen sich ihre Stilbesonderheiten ohne weiteres erklären und verstehen: Formenknappheit, ständige Wiederholung kurzer und kürzester Motive, Linienhaftigkeit, melismatischer Reichtum, Bordunstimmen, heterophoner Gleichlauf usw. In ähnlicher Weise, wenn auch aus Zeitgründen skizzenhafter, wurde zur antiken und zur mittelalterlichen Musik gesprochen. Diesen Teil des Vortrags belebten illustrierende Beigaben des Madrigalchors des akademischen Instituts für Kirchenmusik unter der Leitung des Herrn Prof. Carl Thiel. Ein näheres Eingehen auf den Abend erübrigt sich, da der Vortrag als Abhandlung im Aprilheft des „Archivs für Musikwissenschaft" gedruckt ist.

Prof. Johannes Biehle aus Bautzen, der sich in letzter Zeit durch seine Arbeiten zur Glockenkunde hervorgetan hatte, sprach am 7. Nov. 1918 in einem Hörsaal der Technischen Hochschule, an der er als Dozent wirkt, über „Die Kirchenglocke". Der Bericht über diesen Abend kann ebenfalls kurz gefaßt werden, da der Vortragende inzwischen das Wort im „Archiv für Musikwissenschaft" (Januarheft 1919) genommen hat. Biehle packt die Glockenkunde nicht, wie die meisten seiner Vorgänger, von der antiquarisch-kunstgeschichtlichen Seite her an, sondern von der akustischen. An der Hand vieler Lichtbilder zeigte er den von ihm betretenen Weg der experimentellen Methode zur Erforschung des Glockenklangs. Auf Grund eines reichen und vielseitigen Untersuchungsmaterials von vielen hundert auf den Türmen geprüften Glocken und der graphischen Darstellung ihrer Klangbilder stellt er die nahen Beziehungen der Glocke zur Platte fest. Des weiteren deckt er die Abhängigkeit des Klangbildes von der Rippenform auf: er unterscheidet die vier Klangcharaktere der idealen, der extrem-übermäßigen, der normalen, der extrem verminderten Rippe. Die Analyse dieser Klänge, deren Wellen photographisch aufgenommen sind, führt Biehle zu einer Benennung der Klangkomponenten, die wohl in die Fachsprache wird aufgenommen werden müssen. Er unterscheidet zwischen den reellen Tönen, den akustischen Konstanten und dem „imaginären" oder Schlagton. Die reellen Töne sind der Grundton mit seinen Ober- und Untertönen — der Grundton ist also nicht mit dem tiefsten Ton des Klanges identisch! —, imaginär ist der dem Grundton benachbarte, kaum je mit ihm zusammenfallende Ton, der sich aus dem Klöppelanschlag ergibt und rasch verlöscht. Die große oder kleine Terz unmittelbar über dem Grundton, die den Klang entscheidend als den einer Dur- oder Mollglocke formt, nennt er die „Charakteristik". (Sollte man statt dessen nicht lieber „Kennton" sagen?) Auf dieser wissenschaftlichen Grundlage entwickelte der Redner in Kürze die praktischen Folgerungen und Forderungen für die äußere Gestaltung, für die Wahl des Materials, für die Prüfung und die Bewertung der Glocke.

Am 16. Dezember 1918 machte Dr. Elisabeth Krückeberg mit den Hauptgedanken bekannt, die ihrem demnächst erscheinenden Buche über „Johann Crüger und die Berliner Kirchenmusik" zugrunde liegen. Die Ortsgruppe wurde mit der Veranstaltung dieses Abends einem wesentlichen Punkte ihres Statuts gerecht, nämlich das Interesse für Berlins musikalische Vergangenheit zu wecken und zu ihrer Erforschung anzuregen. Gerade Crüger, der vierzig Jahre hindurch (1622—1662) das Kantorat der Stadtkirche zu St. Nikolai einnahm, ist besonders geeignet, die musikalische und wissenschaftliche Teilnahme auszulösen. Sein äußerer Lebensgang

bedingte eine vielseitige Betätigung, wie sie dem deutschen Durchschnittskantor im allgemeinen versagt blieb: der Gesangunterricht am Gymnasium zum Grauen Kloster ließ zahlreiche theoretische Werke entstehen, darunter namentlich die Synopsis Musicae (1630) und die Praecepta brevia (1660), und das Kantorenamt gab wie üblich zur Komposition zahlreicher Figuralwerke Anlaß. Harte Schicksalsschläge führten ihn auf das Gebiet des evangelischen Chorals, dem die ganze zweite Hälfte seines Lebens gewidmet war. Er wurde der Verfasser des bedeutendsten Gesangbuchs im 17. Jahrhundert, der „Praxis pietatis melica“ (1640 ff.) und Komponist vieler wertvoller Choräle — darunter „Nun danket alle Gott“ und „Jesu meine Freude“ — und Reformator des Berliner Gemeindegesangs. Diese Reform, die sich namentlich auf eine Bearbeitung der Choräle für homophonen Chor (die Oberstimme von der Gemeinde gesungen), zwei bis fünf konzertierende Instrumente und Generalbaß bezieht, wünschte der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm auch im reformierten Dom einzuführen. Zwar kam es nach längeren Verhandlungen nicht zu einer Anstellung als Domkapellmeister, doch wurde ihm die Bearbeitung eines reformierten Gesangbuchs übertragen: 1657 entstand die „Psalmodia sacra“, die in des Kurfürsten Kirchenpolitik eine wichtige Rolle zu spielen bestimmt war. Hier, wie überall, zeigt Crügers Musik das Übergangsgepräge der ersten Jahrhunderthälfte; neben vorwiegend älteren Elementen, wie der polyphonen Motette und dem schlicht akkordischen Tonsatz, stehen oft recht unvermittelt Züge der neuesten italienischen Konzertmusik, konzertierende Duette im Stil Viadanas, Sologesänge mit obligatem Instrument, instrumentale Koloratur. Erst die sehr schönen und wertvollen „Laudes Dei Vespertinae“ von 1645 verschmelzen die verschiedenartigen Elemente zu einem einheitlichen reifen Stil.

Am 25. Januar 1919 sprach Dr. Richard Hohenemser über „Lessing als Musikästhetiker“. Er bedauerte, daß Lessings Gedanken über die Musik, die hier und da in den Notizen zum „Laokoon“ und in der „Hamburgischen Dramaturgie“ niedergelegt sind, eine rechte Zusammenfassung und Abrundung nicht erfahren haben. Denn sie sind interessant nicht nur als Ideen eines großen Mannes und einflußreichen Ästhetikers, sondern auch als Anschauungen einer Zeit, die sich der Fesseln des Rationalismus zu entledigen und der Romantik zuzusteuern beginnt. Lessing geht davon aus, daß der einzelne Ton affektlos ist; erst die Verbindung mehrerer Töne, also das Motiv, erregt eine bestimmte Leidenschaft, sie „bedeutet“ etwas. Während die Romantik die Bedeutung der Musik über der Sprache, jenseits der Sprache sucht, behandelt sie Lessing noch rationalistisch als Sprache, als etwas wortmäßig verständliches. Das zeigt sich besonders bei seiner Bejahung und Übernahme von Scheibes Stellungnahme zur Schauspielmusik. Scheibe hatte im „Critischen Musicus“ verlangt, die Ouvertüre müsse sich auf den ersten Akt und zugleich auf das Ganze beziehen, die Zwischenaktmusiken aber auf den voraufgegangenen Akt sowohl wie auf den folgenden. Lessing lehnt das ab, zunächst mit ganz rationalistischer Überschätzung der musikalischen Ausdrucksdeutlichkeit, weil die Vorwegnahme des Kommenden die dramatische Spannung töte und damit den dichterischen Aufbau gefährde, dann aber, weil die Forderung der Doppelaufgabe eine Zerlegung in zwei Sätze ohne verständlich logischen Zusammenhang einschließe. Hier hat Lessing den Rationalismus überwunden, und der Vortragende konnte an dem ersten und dem dritten Zwischenakt von Beethovens Egmontmusik zeigen, wie wir noch heute Lessings zweiten Einwand gelten lassen müssen. Auch darin ist Lessing modern, daß er nicht von der Gesangsmusik, deren Text irreführt, sondern von der Instrumentalmusik ausgeht. Gerade über das Verhältnis von Text und Ton hat er Ausgezeichnetes gesagt. Da die Sprache schlagender und bündiger ist als die Musik, so braucht der Gesang zwar nicht minderwertige Worte, wie man gesagt hat, aber umwegige, nichtgedrungene. Die Koloratur ist musikalische Reagenz auf kurzwortige Texte. Leider sei in der Oper die Poesie immer der Musik untergeordnet — auch Lessing träumt wie Wagner und andere von der Worttoneinheit der antiken Tragödie! —; die einzige Ausnahme mache vielleicht die neue französische Oper. Die Spitze richtet sich gegen die alleinherrschende italienische Oper. Aus dieser Stimmung heraus entstand das köstliche Gedicht in Marpurgs Kritischem Musikus an der Spree (1749), in dem er als Antwort auf Agricolas Verherrlichung der italienischen Oper einen begeisterten, ganz unrationalistischen Hymnus auf das freischaffende Genie und wider allen Regelkram und Kritikastervorwitz anstimmt.

Am 17. April beging unser Vorsitzender Prof. Dr. Johannes Wolf seinen 50. Geburtstag. Das Fest wurde nicht laut gefeiert — die fünfzig Jahre bedeuten bei Wolf, dem jugendlichen,

keinen Abschluß, nicht einmal einen Wegehalt zum Rückschauen. Aber das warme, herzliche Gedenken der Schüler, die in ihm den sicheren Führer und teilnehmenden Freund verehren, begleitet ihn ins neue Halbjahrhundert, und die Ortsgruppenmitglieder, die Zeugen davon waren, wie er die feste Verbindung der Berliner Fachgenossen schmiedete, wie er uns durch die Jahre des Krieges zusammenhielt und uns jetzt wieder zu neuer gemeinsamer Arbeit berief, sie freuen sich dieses Tages in Zuneigung und Dankbarkeit. Sachs.

Mitteilungen

Wie die Wiener Kunstschätze, so sind auch die Bestände der früheren Hofbibliothek zu Wien von dem schamlosen Kunstraub der Italiener, der unter dem Vorwand der „Gerechtigkeit" und „Heiligkeit" ihrer Ansprüche begangen wird, betroffen worden. Zwar sind — bis jetzt! — die musikalischen Handschriften unangetastet geblieben; doch hat man die Musikaliensammlung um fünf Drucke Petruccis „erleichtert", nämlich:

1. Josquin de Près: Motetti. Venetiis per Octavianum Petrutium 1504. 3 Stimmbücher; S. A. B.
2. Josquin de Près: Motetti libro quarto. Venetiis per Octavianum Petrutium 1505. S. A. B.
3. Josquin de Près: Motetti de la Corona. Libro primo, secundo, tertio, quarto. Impressum Forosempronii per Octavianum Petrutium 1519. S. A. B.
4. Missarum diversorum auctorum liber primus. (Venetiis Petrucci 1508?) S. A. T.
5. Fragmenta missarum. (Venetiis, Petrucci 1509.) S. A. T.

Diese Werke sind seinerzeit (1835) von Österreich nicht etwa gewaltsam oder widerrechtlich aus Venedig weggeführt worden, wie die Italiener behaupten, sondern durch Tausch — die Marciana erhielt dafür elf andere Werke, die sie als Gegenleistung begehrte! — in den Besitz der Hofbibliothek gelangt. Und der Gipfelpunkt ist, daß Italien einen Teil der geraubten Werke bereits besitzt, also nicht etwa durchweg Unika verlangt hat: so liegen in Bologna von den Motetti de la Corona (vgl. den Katalog der Bibliothek des Liceo musicale von Gaspari II, 344) das 2., 3., 4. Buch wenigstens in einzelnen Stimmbüchern, das erste Buch vollständig!

Wir wollen abwarten, was die Italiener mit diesen Schätzen anzufangen wissen: ob man sie, wie das an der bisherigen Stätte ihrer Aufbewahrung der Fall war, studiert, für die Forschung nützt, etwa gar durch Neudruck in Partitur zugänglich macht; oder ob sie als toter Besitz in ihren Bibliotheken liegen bleiben, wie so viele andere ihrer musikalischen Werte der Vergangenheit, auf deren Erschließung wir in Deutschland nunmehr seit etwa einem Menschenalter warten. Da aber zurzeit sich in Italien keine fünf Männer befinden — wir könnten sie nennen —, die diese Drucke Petruccis überhaupt spartieren können, so ist das Wahrscheinliche, daß sie mit einer pompös stilisierten Aufschrift (worin etwa die Phrasen von ricuperate, barbarie und von l'Italia vittoriosa vorkommen) in einem Schaukasten der nationalen Eitelkeit zu Augenweide dienen werden. A. E.

La Mara (Frl. Marie Lipsius) hat ihre umfassende Korrespondenz zu einer Sammlung zusammengestellt, die in rund tausend Briefen hauptsächlich zwei Gruppen umfaßt. Die eine enthält die wissenschaftliche Korrespondenz der greisen Musikschriftstellerin: den Briefwechsel mit Spitta, Wilh. Rust, mit Brahmsens erstem Lehrer Marxsen und Brahmsens Bruder, mit Joachim, Clara Schumann usw. Die andere aber kann man als Liszt-Korrespondenz bezeichnen; es befinden sich darunter Briefe von Liszt selbst (23), von der Fürstin Wittgenstein (29), von Cosima Wagner und deren Töchtern, der Fürstin Hohenlohe, von Hans v. Bülow und vielen anderen Schülern und Schülerinnen Liszts. Diese Sammlung ist von ihrem Käufer, Herrn Hofrat Rich. W. Linnemann, am Geburtstage Liszts, am 22. Oktober 1918 dem Liszt-Museum in Weimar als Geschenk übergeben worden.

In Wien hat sich eine Vereinigung zur Pflege älterer Musik gebildet, der u. a. der Bratschist des Rosé-Quartetts, Ružitska, angehört. Des Kontrasts wegen fügen wir den Verein für musikalische Privataufführungen in Wien an, der unter der Leitung Arnold Schönbergs steht

und wöchentlich für einen subskribierenden Mitgliederkreis, dem kein Gast angehören darf, ohne Verständigung der Presse, ohne Referat moderne Musik aufführt, und zwar nur Klavierwerke, Lieder und Arrangements von Orchesterwerken für zwei Klaviere. Jedes Werk wird, um besser gewürdigt werden zu können, nach kurzer Zeit wiederholt. Die Aufführungen zeichnen sich durch sorgfältigste Vorbereitung — 12 bis 20 Proben für jedes Werk — aus.

In Königsberg hat sich ein Bund für neue Tonkunst gebildet mit dem Zwecke, die auch bisher erschwerte und künftig vollends bedrohte Fühlung des abseitigen Nordostens von Deutschland mit dem musikalischen Schaffen der Gegenwart zu festigen. Der Bund plant alljährlich im Mai eine größere musikfestliche Veranstaltung (Oper, Chor- und Sinfoniekonzert), daneben während des Winters öffentliche Kammermusik- und Liederabende, sowie Vorträge und Hauskonzerte, in denen für die zeitgenössische Produktion eingetreten und besonders auch das Schaffen der noch nicht Abgestempelten durch Ur- und Manuskriptaufführungen berücksichtigt werden soll. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen eines aus neun führenden Musikern bestehenden Musikrats, dem u. a. Ludwig Heß, Dr. Lucian Kamieński, Wilhelm Franz Reuß, Wilhelm Sieben angehören. Zusendungen von Material sind an Dr. Lucian Kamieński, Königsberg i. Pr., Hinter-Roßgarten 48, zu richten.

Wie uns Professor Wagner aus Freiburg (Schweiz) mitteilt, hat Raffaello Casimiri, Kapellmeister am Lateran in Rom, der Verfasser der Schrift über Palestrina, über welche an dieser Stelle — Dezemberheft 1918, S. 198 ff. — berichtet wurde, im Musikarchiv seiner Basilika einen bedeutsamen Fund gemacht. Es handelt sich um nichts geringeres, als den einzigen erhaltenen Autographenband von Palestrinas Kompositionen, Cod. 59 des Lateranensischen Archives, der für verloren galt. Der kostbare Band bildete u. a. den Gegenstand von Verhandlungen auf dem römischen Historikerkongreß 1903, der sein Verschwinden in aller Form feststellen zu müssen glaubte. Sogar diplomatische Schritte wurden unternommen, um den Band in einer europäischen oder nichteuropäischen Bibliothek ausfindig zu machen. Sie mußten fruchtlos bleiben, weil derselbe — niemals den Lateran verlassen hat. Man mag daraus ermessen, mit welcher Gründlichkeit das Lateranensische Musikarchiv muß untersucht worden sein, oder aber, in welchem Zustande es sich muß befunden haben, wenn der Band allen Nachforschungen zum Trotz verborgen bleiben konnte. Casimiri hat den Codex bereits im Juli 1915 entdeckt, aber bisher noch nichts davon in der Öffentlichkeit verlauten lassen. Nunmehr veröffentlicht er eine längere Studie darüber, deren erstes gedrucktes Exemplar er dem Papst Benedikt XV. persönlich überreichen durfte. Dieser hat in Anbetracht ihrer wissenschaftlichen Bedeutung die Kosten des Druckes selbst übernommen. Die Echtheit des Bandes wurde außer Zweifel gestellt durch Vergleichung mit Photographien, die vom Cod. 59 vor seinem „Verschwinden" aufgenommen worden waren, wie mit musikalischen Kompositionen Palestrinas, die dieser selbst herausgegeben hatte. — Professor Wagner hofft, demnächst über den Fund ausführlichere Mitteilung machen zu können.

Das Weiterbestehen des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg ist dank der unverminderten Anteilnahme des Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe gesichert.

An der Universität Bonn ist ein musikwissenschaftliches Seminar errichtet worden.

Das musikwissenschaftliche Seminar an der Universität Bonn (Prof. Dr. Ludwig Schiedermair) veranstaltet Abende mit altitalienischer Kammermusik.

Pfarrer K. Balthasar, Schriftleiter der „Mitteilungen des Evang. Kirchenmusikvereins für die Provinz Sachsen", ist vom Sommersemester 1919 an mit der Leitung einer kirchenmusikalischen Abteilung des Theologischen Seminars an der Universität Halle betraut worden. Die Errichtung dieses Lehramts — das dritte dieser Art an deutschen Universitäten — ist durch die Jubelstiftung des Reformationsgedenkjahres seitens der Sächsischen Provinzialsynode zur Förderung bzw. Einführung der Theologiestudierenden in die Musica Sacra ermöglicht worden.

Im „Temps" vom 22. April 1919 berichtet Jacques Gabriel Prod'homme, der einstige Herausgeber der Deutsch-französischen Rundschau, über die Auffindung von vier bisher unbekannten Jugendwerken Beethovens aus der Bonner Zeit, sowie eines Briefes aus den letzten Lebensjahren. Der Brief, dessen Inhalt nicht näher angegeben wird, befindet sich im Archiv der Großen Oper,

die vier Musikmanuskripte sind seinerzeit aus dem Besitz des englischen Sammlers Marshall in den des Britischen Museums in London gelangt. Eines der Stücke, ein Menuett für Orchester, wurde schon früher in Wien entdeckt und 1903 durch Jean Chantavoine veröffentlicht. Die anderen drei galten bisher als Werke Mozarts: ein unvollständiges Trio in D dur (Allegro und Presto [?]) für Klavier, Violine und Violoncell (offenbar das Trio, das Köchel im Anhang II unter Nr. 52 a verzeichnet); drei anscheinend für Unterrichtszwecke geschriebene Stücke für Klavier zu vier Händen (Gavotte in F, Allegro in B und ein Marsch); endlich als Hauptstück ein Rondo in B für Klavier, im Umfang von 265 Takten. Es sind Wyzewa und Saint-Foix, denen die Mozart-Forschung so viel verdankt, die bei diesen Stücken für die Autorschaft Beethovens eintreten. Herr Prod'homme kann es sich in seinem Bericht, nebenbei, nicht versagen, über die Tatsache, daß die Entdeckung nicht deutschen, sondern französischen Forschern geglückt sei, ein indianerhaftes Jubelgeschrei zu erheben.

Kataloge

Oswald Weigl, Leipzig. Auktions-Katalog Neue Folge Nr. 83. Weltliteratur. Musik. Buchschmuck. Illustrierte Werke. Kunstbücher. (Bibliothek Dr. Georg Kaiser †.) Versteigerungstage 3.—6. März 1919.

Leo Liepmannssohn. Berlin. Am 19. Mai fand die Versteigerung der Autographen des musikalischen Nachlasses von Hans von Bronsart (gest. 3. Nov. 1913) statt. Er ist besonders reich an Briefen Hans v. Bülows (203), Josef Joachims, Liszts; auch zwei Briefe von Brahms (März 1886) sind vorhanden.

Karl Ernst Henrici, Berlin. Versteigerung L III. Autographen, sowie Goethe und der Weimarer Kreis in Bild und Schrift. (Versteigerung 20. Juni 1919.) [Abteilung I enthält Musik und Theater; zum Teil die Stücke, über die wir in Heft 6, S. 376 bereits berichtet haben. Zu dem Briefe Glucks an Krutthofer gesellt sich ein zweiter an einen Pariser Freund, datiert Wien, 29. April 1780 in deutscher Sprache; ferner stellt sich der Brief Mozarts an seine Gattin vom 5. Juli 1791 ein, dessen Original Schiedermair noch nicht vorgelegen hat; das dem Katalog beigegebene Faksimile des Briefschlusses lehrt, daß es statt Contentioniren Contentiren heißen muß.]

Rudolf Hönisch, Leipzig. Antiquariats-Katalog 5. Enthält eine Abteilung: Kunst, Theater, Musik, Philosophie.

Juni	Inhalt	1919

Seite

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zehntes Heft | 1. Jahrgang | Juli 1919

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Hugo Riemann ist, eine Woche vor seinem 70. Geburtsfest, gestorben. Das vorliegende Heft, das ihm am 18. Juli überreicht werden sollte, wird nun zum schmerzlichen Nachruf: den Wünschen, die darin ausgesprochen sind, hat der Tod die Verwirklichung abgeschnitten. Es möge unverändert so folgen, wie es, um ihm einige Freude zu machen, geplant war und gedruckt ist.

Hugo Riemann zum 70. Geburtstag

Von

Alfred Einstein, München

Hugo Riemann feiert am 18. Juli seinen 70. Geburtstag. Die Zeit und die Verhältnisse haben es nicht zugelassen, ihm eine gedruckte Festschrift zu überreichen; umsomehr hat unsere Zeitschrift den Anlaß und die Pflicht, nach ihrem bescheidenen Teile zu seiner Ehrung beizutragen.

In Hugo Riemann ist ein Stück Geschichte der musikwissenschaftlichen Forschung im letzten halben Jahrhundert verkörpert; sein Name ist der, der aus dieser Geschichte am wenigsten, am unmöglichsten wegzudenken ist. Unter all den uns so verehrungswürdigen Männern, die mit ihm die Grundfesten des Gebäudes gelegt haben, an dem wir alle weiterarbeiten, nimmt er eine Ausnahmestelle ein: er ist der einzige, der nicht als spezifischer Historiker begonnen hat. Die Probleme der Theorie der Musik, der Harmonik und Rhythmik, der Phrasierung, Dynamik und Agogik sind es, mit denen er sich zuerst befaßt, deren Begriffe er fundiert und unter steter lebendiger Anwendung auf die Werke unserer großen Schöpfer immer schärfer und feiner durchgebildet hat: er hat auf all diesen Gebieten die Grundlagen erst geschaffen oder zum mindesten wieder freigelegt; er hat auf ihnen seine vielen Gegner erst zu dem gemacht was sie sind, und ihrem Widerspruch gleichsam erst Bedeutung gegeben. Und was der Theoretiker erarbeitet, das wird von dem Pädagogen sogleich in blühendes Leben verwandelt: neben den rein theoretischen Schriften die große Zahl der unmittelbar der Praxis dienenden Lehrbücher, angefangen von der Elementar-Musiklehre und der vergleichenden theoretisch-praktischen Klavierschule, den ersten Katechismen bis zum letzten Band der großen Kompositionslehre; und die Fülle der Neuausgaben, die so viele Rätsel und Schönheiten der Faktur in den Werken der Klassiker erst bewußt

gemacht haben. Der Theoretiker Riemann, der Pädagoge Riemann — das sind zwei Ruhmestitel, die, mehrfach geteilt, für sich ihrem Träger einen Platz in der Geschichte unserer Wissenschaft zu sichern vermöchten.

Erst nach dem Theoretiker tritt der Historiker auf den Plan: immerhin sind es auch da mehr als vierzig Jahre, daß Riemann seinen Mann gestellt hat. Und zwar so, daß es, von der Urmusik angefangen, der er mit seinen „Folkloristischen Tonalitätsstudien" gerade in den letzten Jahren seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, bis auf die neueste Zeit keine Periode und kein Teilgebiet gibt, die er nicht stofflich bereichert, zu deren Verständnis er durch seine eindringende, kühne, jede Autorität ablehnende, an- und aufregende Betrachtungsweise nicht neue Schlüssel gefunden hätte. Seine Universalität macht auch auf historischem Felde vor keiner Schranke halt. Wir alle wissen, was das Wort: rhythmische Deutung in der Forschungsgeschichte des gregorianischen Chorals, der Kunst der Troubadours, was der Begriff: Scheidung vokaler und instrumentaler Elemente für die Interpretation der Musik des Trecento und Quattrocento bedeutet, oder wie die Entdeckung von Johann Stamitz, oder im vorletzten Teil des Handbuchs der Musikgeschichte — der ersten Musikgeschichte, die sich mit den eigentlichen Tatsachen der Entwicklung befaßt! —, die der Monodisten des 17. Jahrhunderts erhellend gewirkt hat. Riemann war auch hier überall der erste, mögen seine Formulierungen auch modifiziert worden sein oder es noch werden müssen. Er selbst ist der letzte, der sie versteinert wissen möchte. Für jeden, der persönlich und sachlich je mit ihm zu tun hatte, ist es eine erhebende und beglückende Erfahrung, wie dankbar er für jede Berichtigung, vor allem aber für die Zufuhr von neuem, wertvollen Material ist; wie geneigt er jederzeit ist, auf Grund solchen Stoffes sein Urteil immer wieder zu revidieren. Hier zeigt sich, daß ein echter Forscher das Geschenk der ewigen Jugend hat: Riemann ist jung, trotz seiner siebzig Jahre, weil er mit siebzig Jahren noch bereit ist, zu lernen. Das eben macht die Art seines Schaffens so anregend für den echten Leser seiner Schriften, daß er ein Fertiges nicht gibt, daß er in der Arbeit und durch sie zu stets neuen Lösungen kommt, am Einzelnen immer neue Funde macht. An dem Scherzwort, das in seinem Jüngerkreis gefallen ist: wenn er, am Ende seines Handbuchs der Musikgeschichte angelangt, es von vorne schreiben wolle, werde es ein ganz anderes Gesicht bekommen, — ist etwas wahres und nicht etwa abschätziges. Und eben das mag den bequemen und halben Köpfen an ihm zuwider sein, daß er nicht nur universell, sondern ein Ganzer, eine Persönlichkeit ist. Die Einheitlichkeit seines Schaffens ist außerordentlich: der Theoretiker steht im Dienst des Historikers, der Historiker schafft dem Theoretiker Stoff aus allen, den nächsten und entlegensten Gegenden herbei. Man muß, will man ihm ganz folgen und ihn ganz verstehen, ihn auch ganz kennen. In seinem Musik-Lexikon hat er zum Glück eine Handhabe gegeben, ihn ganz kennen zu lernen: es gibt kein Werk der Art, das bis in die letzte Faser zugleich so umfassend und so selbständig und eigen wäre.

Ich blättere in dem imponierenden, ja unwahrscheinlichen Werkverzeichnis, das der Festschrift zu Riemanns 60. Geburtstag beigegeben ist. Was das Jahrzehnt seitdem dazu gebracht hat, läßt kaum der Quantität, noch viel weniger aber der Bedeutsamkeit nach ein Nachlassen der Schaffenskraft bemerken. Erst in den letzten Jahren ist Riemann dazu vorgeschritten, auf neuen Wegen die Gesetze der Phantasietätigkeit des schöpferischen Musikers, des produktiven Hörens zu erspüren, seine eigensten fundamentalsten Erkenntnisse tiefer und feiner zu ergründen. Hier krönt sich ein Leben von unglaublicher Arbeitsfülle und Entdeckerfreude: möge es, zum Nutzen und zur Ehre der Musikwissenschaft, noch lange Jahre währen.

Hugo Riemann und die Musikgeschichte

Zu seinem 70. Geburtstag am 18. Juli 1919

Erster Teil: Voraussetzungen

Von

Wilibald Gurlitt, z. Zt. Riehen-Basel (Schweiz)

Musikgeschichte, in ihrem Wesenskern erfaßt als geistiges Bedürfnis nach bewußter Auseinandersetzung mit dem musikalischen Erbe der Vergangenheit, ist so alt wie menschliches Wissen überhaupt. Es hat keine Zeit gegeben, wo sie „verfallen" oder „abgestorben" gewesen, keine, wo sie „aufgeblüht" oder „erwacht" wäre. Derartige bildhafte Redensarten, die auf einer irreführenden Verdinglichung und Veranschaulichung geistiger, d. h. eben undinglicher, unanschaulicher Erscheinungen beruhen, waren der Erkenntnis des sachhaft Wesentlichen geistesgeschichtlicher Wirklichkeit meist mehr hinderlich als förderlich. Man gewöhnte sich nämlich daran, die „Blütezeit" der Musikgeschichtschreibung stets nur dort zu erblicken, wo ihre besondere Art geschichtlich zu denken dem jeweils herrschenden Wissensideal entsprach; den „Verfall" aber überall da, wo sie sich diesem Ideal entfremdet hatte. Entsprechend dem einseitig abstrakten Erkenntnisideal des gegenwärtig üblichen Geschichtsdenkens, das in der individualisierenden und wertbeziehenden Begriffsbildung der südwestdeutschen Philosophenschule Windelbands und Rickerts seine wirkungsvollste Ausprägung erfahren hat, erscheint das musikgeschichtliche Bewußtsein etwa im Zeitalter des Humanismus und Positivismus „hell" gegenüber dem „finsteren" anderer Zeitalter. Man meinte ein mangelndes W i s s e n k ö n n e n, ein Unvermögen musikgeschichtlich zu denken dort sehen zu müssen, wo ein ganz anders geartetes W i s s e n w o l l e n, eine grundsätzlich verschiedene wissenschaftliche Gesinnung vorliegt. Es bedarf aber nur einer flüchtigen Kenntnis der musikwissenschaftlichen Literatur vergangener Epochen, um einzusehen, daß jenes geistige Bedürfnis nach bewußter Auseinandersetzung mit dem musikalischen Erbe der Vergangenheit, seinem Wesen nach und nicht an u n s e r e r Wissenskultur, i h r e n Maßstäben und Idealen gemessen, in stets veränderter Gestalt zu allen Zeiten und bei allen Völkern vorhanden gewesen ist. Jedes Zeitalter, jedes Volk, jede geistige Persönlichkeit haben auf die ihnen gemäße Weise daran mitgearbeitet, das verklungene musikalische Leben in die jeweils geläufige Sprache des Wissens zu übersetzen und damit dem Bewußtseinszusammenhang ihrer Gegenwart einzugliedern. Denn Geschichte ist keine Abschilderung von Tatsachen, sondern eine Umformung derselben im Sinne gedanklicher Vereinfachung, ist nicht Wirklichkeit, sondern Auffassung derselben, ein kategorial geformtes Wissen um vergangenes Leben. Die Kategorien, das Ideal, die Grundbegriffe, die eine solche Umformung und Auffassung und damit den selbständigen Gedankenaufbau dieses Wissens bestimmen, sind selbst geschichtlich bedingt und dem dauernden Wandel alles Geschichtlichen unterworfen. Dieser Wandel läßt sich weder aus dem nach Wert und Umfang wechselnden Quellenmaterial, noch aus den jeder neuen Lage des geschichtlichen Bewußtseins angepaßten Veränderungen im Forschungshandwerk der Historiker herleiten, sondern wurzelt vielmehr in Umwälzungen der geistesgeschichtlichen Wirklichkeit überhaupt, des Lebensgefühls, der Weltanschauung. Was sich demnach am musikgeschichtlichen Denken verändert, bezw. „entwickelt", sind nicht nur Weg und Methode, äußere und innere Form (Terminologie und Auffassung), sondern auch Ziel und Ideal, äußerer und innerer Gehalt (Stoffauswahl und Zweckgesinnung). Jene Sprache also, in die übersetzt musikgeschichtliches Wissenwollen

wechselnd mit Zeit, Volk, Persönlichkeit zum Bewußtsein und Ausdruck gebracht wird, ist selbst etwas geschichtlich Gewordenes, hat ihr eigenes Schicksal, während hingegen das von ihr Gemeinte: Sinn und Bedeutung jenes geistigen Bedürfnisses nach bewußter Auseinandersetzung mit dem musikalischen Erbe der Vergangenheit unverwandelt in sich ruht. Dieser zeitlose, ewiggültige Wahrheitsgehalt der Musikgeschichte ist nur in einer vergleichenden Geschichte des musikgeschichtlichen Wissenwollens — dem Weg zu einer systematischen Theorie der Musikgeschichte — herauszuarbeiten; denn nur eine solche wäre imstande, die geschichtlich ausgebreitete Vielseitigkeit desjenigen Wissens zur Anschauung zu bringen, das man unter den Begriff Musikgeschichte zusammenzufassen gewohnt ist. Dieser an sich formale Begriff läuft gegenwärtig Gefahr, mit seiner augenblicklich gebräuchlichsten Verwirklichung, der abstrakt wissenschaftlichen, in einseitiger Weise gleichgesetzt zu werden, sodaß er alle übrigen, davon abweichenden als „unwissenschaftliche" überhaupt nicht mehr mitzuumspannen scheint. Gegen eine derartige seitens gewisser Richtungen der philosophischen Methodologie drohende dogmatische Ausschließung scheinbar „unhistorischer", d. h. aber nur dem zeitgemäßen Geschichtsideal fernerstehender Formen des musikgeschichtlichen Denkens muß vom Standpunkt freier Wahrheitsforschung aus strenge Verwahrung eingelegt werden. Jede Art Vereinseitigung oder Beeinträchtigung, alles, was einer fortschreitenden Erweiterung und Kultivierung des musikgeschichtlichen Forschungsfeldes entgegensteht, kann nicht schroff genug zurückgewiesen werden; denn es ist das hohe Amt der Geschichte, allseitiges Verstehen und weltenweites Begreifen, Empfänglichkeit, Liebe und Mitgefühl für jede Art Wollen zu pflegen; eine Antwort zu suchen nicht auf die quaestio juris, sondern die quaestio facti; zu urteilen, nicht zu beurteilen; einzusehen, nicht zu werten; zu rechtfertigen, nicht zu richten.

Um das musikgeschichtliche Denken in seiner lebendigen Geschichtlichkeit und Mehrseitigkeit zu erforschen, bedürfte es eines perspektivischen Leitbegriffs der Musikgeschichte. Als ein solcher bietet sich, da der Begriff Musikgeschichte seine Bedeutung wiederholt gewechselt hat und nicht zu allen Zeiten dasselbe darunter verstanden worden ist, der Begriff des Wissenwollens an, des Wissens um verklungenes musikalisches Leben. Der Inhalt dieses systematischen Begriffs wäre erst aus einer sorgfältigen Vergleichung und Gegenüberstellung der mannigfaltigen empirischen Vorkommnisse von Musikgeschichtschreibung zu gewinnen und hätte außer dem Reichtum tatsächlicher auch noch die ganze Fülle möglicher Formen zu umfassen. Es müßte jenes Wissenwollen in seiner mythologischen, symbolischen, anschaulichen und begrifflichen Ausgestaltung z. B. bei Plutarch und Pausanias, Grocheo und Muris, Praetorius und Printz, Forkel und Kiesewetter, Fétis und Ambros, Chrysander und Spitta nach gemeinsamen und unterscheidenden Zügen, nach innersachlich verbindenden und trennenden Merkmalen gewissenhaft abgefragt werden. Nur ein solchergestalt ausgefüllter und in sich gegliederter systematischer Begriff wäre fähig, die Einheitlichkeit einer Geschichte der Musikgeschichtschreibung zu gewährleisten, die dann ihrerseits wiederum Grundlage und Maßstab für ein umfassendes Verständnis jeglicher musikgeschichtlichen Einzelleistung abgeben kann. Denn Historie und Systematik sind die beiden nur methodisch gegeneinander verselbständigten Hälften alles geisteswissenschaftlichen Verstehens, das auf wissenschaftliche Reife und Gerechtigkeit berechtigten Anspruch erhebt; beides nur verschiedenartige, in arbeitsteiliger Wechselwirkung notwendig aufeinander angewiesene empirische Betrachtungsweisen des zu verstehenden Gegenstandes. Historische und systematische Haltung ihm gegenüber gehören organisch zusammen, wie Ein- und Ausatmen, wie die beiden aufeinander angelegten Blickeinstellungen lebendiger Augen. Während die historische Betrachtung

hauptsächlich auf veranschaulichende Beschreibung raumzeitlicher Sachbestände gerichtet ist, zielt die systematische vorwiegend auf begriffliche Erklärung vermittels vergleichend abgezogener Gleichförmigkeiten, Gesetze, Typen. Versucht jene zergliedernd und beschreibend in das Unvergleichliche des einzelnen musikgeschichtlichen Urteils einzudringen, so macht sich diese zur Aufgabe, die einzelnen Urteile und Urteilszusammenhänge konstruktiv in eine übergeordnete Einheit zu binden. Beide Forschungseinstellungen bedingen einander: die Herausarbeitung musikgeschichtlicher Beschreibungsmittel und Ordnungsbegriffe setzt einerseits das gesamte Tatsachengebiet der Musikgeschichte voraus; die Begrenzung seines Umfangs und die Bestimmung seiner Eigenart hat aber andererseits systematische Klarheit über die Merkmale jener Begriffe und Mittel samt ihrer gegenseitigen Beziehungen zur notwendigen Voraussetzung. Gewinnung des Begriffsinhaltes der Musikgeschichte und Bestimmung seines Umfangs sind wechselseitig von einander abhängig.

Um diesem in der Sache selbst begründeten Zirkel bedingender Bedingtheit historischer und systematischer Betrachtungsweise zu entrinnen, bedürfte es einer schlechthin normativen Besinnung auf die letzten Wesenstatbestände und -zusammenhänge der geschichtlich sich entwickelnden Musik selbst. Nur von einer Darstellung der ideellen Voraussetzungen des musikalischen Erlebens, des Wesens der Musik her, ließe sich einerseits ihre Geschichte, andererseits ihr systematischer Zusammenhang erkenntnistheoretisch aufklären. Es muß hier der flüchtige Hinweis auf die Notwendigkeit einer solchen hinter den methodischen Gegensatz von Historie und Systematik zurückreichenden normativen Besinnung (Phänomenologie der Musik) genügen.

Zur sicheren Grundlegung eines wissenschaftlichen Verständnisses musikgeschichtlicher Einzelleistungen sind also nicht allein ausgebreitete Kenntnisse in der Geschichte der Musikgeschichtschreibung, sondern vor allem auch der feste Besitz einer systematischen Prinzipienlehre der Musik erforderlich. Wie sich innerhalb der Sprachwissenschaft geschichtliche und grammatikalische Problemstellung in strenger methodischer Abgrenzung zunächst sondern und wechselseitig ihr Recht anerkennen müssen, ehe eine der anderen zur Förderung gereichen kann, so muß sich auch innerhalb der Musikwissenschaft die empirisch-geschichtliche Forschungsrichtung von der systematisch-theoretischen methodisch grundsätzlich losgelöst haben, ehe eine gegenseitige Befruchtung erfolgen kann. Die großen Musikgeschichtsdarstellungen haben den ihnen gebührenden Platz im Rahmen der heutigen musikwissenschaftlichen Forschung fast ausschließlich auf Grund ihres Lehrgehaltes an musikgeschichtlichen Tatbeständen erhalten, während die Durchforschung ihrer inneren Form zugunsten einseitiger Beachtung ihres stofflichen Inhalts vernachlässigt worden ist. Die Rangordnung der Musikgeschichtsdarstellungen fällt aber verschieden aus, je nachdem Wert und Umfang des musikgeschichtlichen Materials oder Wert und Spannkraft der methodischen Verarbeitung und begrifflichen Bewältigung zum Maßstab erhoben werden. Im letzteren Fall treten Musikgeschichtswerke aus dem Schatten der Vergessenheit hervor, die vom Standpunkt der reinen Tatsachenforschung aus wegen ungenügender Denkmälerkenntnis und Quellenkritik vielleicht längst für „überwunden" gehalten wurden. Als überwindlich kann aber immer nur das aus der lebendigen Geistesbewegung wissenschaftlichen Forschens herausgelöste fertige Ergebnis gelten, während gerade der Gedankenweg zu ihm, der Geist der Methode, das Aufspüren, Fragenstellen, Wissenwollen wohl von einem grundsätzlich anders gearteten abgelöst, auch an Feinheit und Gliederung überholt, aber als lebendige Geistesströmung durch irgendwelchen „Fortschritt" niemals entwertet werden kann.

Sehr beachtenswerte Beispiele hierzu könnte eine Geschichte der musikge-

schichtlichen Prinzipienlehre bieten, wo über einzelne Versuche einer Systematik musikgeschichtlicher Grundbegriffe zu handeln wäre. Es mögen hier die beiden auf diesem Wissensgebiet vielleicht bedeutendsten Leistungen herangezogen werden: Joh. Nikolaus Forkels „Versuch einer Metaphysik der Tonkunst" und Fr. Joseph Fétis „Philosophie générale de la musique".

Der Göttinger Nestor der neueren deutschen Musikgeschichtschreibung hat seine musikgeschichtliche Prinzipienlehre dem 1. Band seiner „Allgemeinen Geschichte der Musik" (Leipzig 1788) als „Einleitung" vorausgeschickt. Was Forkel als „metaphysisch" bezeichnet, darf unsere metaphysikfremde Musikgeschichtsforschung nicht blind machen für den außerordentlichen wissenschaftlichen Wert dieser Arbeit, die auf einer ebenso gründlichen musikalischen wie psychologischen Bildung beruht, und die Ergebnisse der „Erfahrungsseelenlehre" seiner Zeit auf musikalischem Boden fruchtbar macht. Denn mit „metaphysisch" sollte bei aller Verwendung psychologischer Deutungen das romantisch-spekulative Ringen um eine einheitliche Auffassung des „ganzen musikalischen Kunstgebäudes", die überall durchblickende Grundüberzeugung vom Einheitszusammenhang alles geistigen Lebens und Wissens bezeichnet sein. Forkel drückt dies folgendermaßen aus (S. 28f.):

„Kein einziger Zweig der Kultur unsers Geistes geht ganz für sich allein vorwärts. Der Zusammenhang und die Verbindung aller Kräfte des menschlichen Geistes und Herzens ist zu innig, als daß eine solche gleichsam isolierte Kultur möglich wäre. Es kann keine Kraft ohne die andere geweckt werden. Eben aus diesem Zusammenhang der Geistes- und Empfindungskräfte läßt sich das gemeinschaftliche Band erklären, womit alle Arten von Kenntnissen und Künsten unter einander verbunden sind. Wenn schon ein so gemeinschaftliches Band unter verschiedenen, und von einander trennbaren Kenntnissen und Künsten vorhanden ist, daß keine ohne die andere zu ihrer höchsten Vollkommenheit gelangen kann; wie viel mehr muß sich nicht in den einzelnen Teilen einer jeden einzelnen Wissenschaft und Kunst ein solches Band finden lassen? Wir kommen zwar zu allen unsern Kenntnissen und Künsten nur nach und nach, aber nie ganz einzeln. In der Erwerbung dieser Kenntnisse merkt der Mensch gleich anfänglich sehr bald, daß mit seinem Gegenstande Dinge verbunden sind, die nicht von ihm getrennt werden können, deren Erkenntnis ihm folglich ebenfalls teils notwendig und nützlich, teils angenehm ist. Er sucht also diese beiden Arten der Erkenntnis mit einander zu verbinden. Diese Verbindung vielartiger, aber ihrer Natur nach zusammenhängender Kenntnisse, dieser gleichzeitige Fortschritt in ihrer Ausbildung und Vervollkommnung macht es aber sehr schwer, alle einzelne Teile einer Wissenschaft oder Kunst so zu stellen, daß sie ein Bild ihrer allmählichen natürlichen Entwickelung und Entstehung auseinander abgeben können. Man ist sehr oft genötigt, nach der Entwickelung des einen Teiles einer Kunst wieder zurück zu gehen, um einen oder mehrere andere nachzuholen. Die einzelnen Zweige eines Baums wachsen sämtlich zugleich zu ihrer verschiedenen Größe heran, nur mit dem Unterschied, daß der eine noch keimt, indem der andere schon sproßt; wer aber die verschiedene Größe und Gestalt derselben beschreiben wollte, würde notwendig einen nach dem andern vornehmen müssen. Eben so wie die Zweige eines Baums wachsen auch die einzelnen Teile einer Wissenschaft oder Kunst, teils nach und nach, teils zugleich empor, und diese Art ihrer Entwickelung aus einander macht es ungemein schwer, sie nach ihrer natürlichsten Ordnung hintereinander zu stellen oder zu lehren. Was hierin bei jeder Wissenschaft und Kunst geschieht, geschieht auch in der Musik."

Mit solchen Überzeugungen befindet sich Forkel auf dem Boden der sogenannten „Göttingischen Geschichtsschule", von deren Leistungen Ludwig Wachler in seiner gedankenreichen „Geschichte der historischen Forschung und Kunst", Bd. II (Göttingen 1820), S. 776ff. ein aus zeitgenössischer Anschauung entworfenes Bild gezeichnet hat.

Forkel war 1769 mit 20 Jahren als Student der alten Sprachen, Mathematik, Philosophie und Rechtswissenschaft aus Lüneburg nach Göttingen gekommen. Hier lebte er mit

Unterbrechung einer halbjährigen Studienreise im Jahre 1801, die ihn in alle größeren deutschen Bibliotheksstädte und bis nach Wien führte, in stiller Zurückgezogenheit seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Studien: seit 1778 als Doktor der Philosophie dozierend, seit 1780 als Universitätsmusikdirektor regelmäßige akademische Winterkonzerte leitend, seit 1782 verheiratet mit einer 17 jährigen, später wegen Liebesabenteuern aus Göttingen geflüchteten Schicksalsgenossin der Caroline Schlegel (vgl. Erich Schmidt, Caroline Briefe aus der Frühromantik, Leipzig 1913, Bd. I, S. 693 ff.), seit 1794 von ihr geschieden. Der Historiker Friedrich von Raumer, der Forkel 1799 als Student in Göttingen näher kennen lernte, erzählt in seinen Lebenserinnerungen (Leipzig 1861, Teil I, S. 40 ff.) unter ein paar anderen charakteristischen Zügen aus Forkels Leben, wie dieser sogar beim Spazierenreiten nicht zu arbeiten aufgehört, sondern auf einer stummen Klaviatur geübt und dazu bemerkt habe, daß er „in dieser Weise vieles zu gleicher Zeit tue: er mache sich reitend eine gesunde Bewegung, erfreue sich an der Natur, beobachte das Wetter, und übe sich bald mit dieser, bald mit jener Hand“.

Es kann nicht verwunderlich scheinen, daß eine so ausgeprägte Gelehrtennatur persönliche Anerkennung weder unter den schwärmerischen Poeten des Göttinger „Hainbundes“ noch im Kreise der ungewöhnliche Erfahrungen und Eindrücke suchenden Göttinger Romantiker fand, wo zudem die seit ihrem Briefroman „Maria“ (1784) stadtbekannte „Madame Forkel“ [geb. Meta Sophie Dorothea Wedekind, später verh. Liebeskind] sich keines sonderlich guten Rufes erfreute. Sowohl Ludwig Tieck (1792), wie Friedrich Schlegel (1795) äußern sich voreingenommen absprechend über den Göttinger Musikgelehrten; ersterer findet ihn sogar, „sehr gewöhnlich“ aussehend und beanstandet seine Vorliebe für Dittersdorf (vgl. Fr. v. d. Leyen, W. H. Wackenroder Werke und Briefe, Jena 1910, Bd. II, S. 114 und 151). Nur der einzige Wackenroder, dessen sammelnder Fleiß und wissenschaftlicher Ernst nicht über seiner poetischen Intuition vergessen werden darf, hat sich gründlicher und mit sachlichem Verständnis in Forkels Musikgeschichtschreibung vertieft, und ihr Studium für sein eigenes Schaffen fruchtbar gemacht. (Vgl. Paul Koldewey, Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck, Göttingen 1909.) Sieht man schärfer zu und scheidet man — was in einem so subjektiv gestimmten Zeitalter nicht immer einfach ist — persönliche Abneigung und sachliche Beeinflussung von einander, so stehen Forkels musikgeschichtliche Anschauungen dem Geiste der romantischen Wissenschaft gar nicht so fern, wie es deren Träger in ihrem hartnäckigen Widerstand gegen das pragmatische und rationalistische Geschichtsdenken der deutschen Aufklärung im allgemeinen und gegen die Göttinger Universitätsgelehrsamkeit im besonderen hinzustellen beliebten. Zu zeigen, inwiefern Forkels geschichtliche Begriffe einen Übergang darstellen von dem Ideal des „Fortschritts zur höchsten Vollkommenheit“ zu dem Ideal „organischer Entwicklung“, wie sie sachlich mehr zur Ideenwelt der Romantik als zu der der Aufklärung gehören, muß einer einläßlich begründenden Geschichte der musikalischen Historiographie vorbehalten bleiben.

Forkel forschte und lehrte in einer Epoche, wo die junge Modeuniversität in Deutschland, die der Universität Halle infolge umfassenderer Bildung und feinerer Gesittung unter Professoren und Studenten sehr bald den Rang ablief, ihrer Glanzzeit entgegen ging. In Göttingen studierten damals die Dichter des „Hainbundes“ und verhalfen einem auf der Grundlage altklassischer Literatur der Nachfolge Klopstocks geweihten neuen Geschmack in der deutschen Literatur zum Durchbruch. Ihre Absage an französische, und ihre aus dem politischen Zusammhang verständliche Hinwendung zur englischen Kultur verband sich mit der Pflege echt vaterländischer Gesinnung zu einem für Göttingen charakteristischen Kulturbewußtsein, das in dem von Boje 1770 begründeten Musenalmanach zum Ausdruck kam und Göttingens Ruhm durch alle Welt trug. Aus der Verbindung dieses neuen dichterischen Weltgefühls mit den

philologischen und ästhetischen Studien an der Universität ging eine neue Art geschichtlich zu denken hervor. Dem philologisch-bibliographischen Wissenwollen verband sich das philosophisch-kritische und maß die Leistung des Historikers an dem Ideal des „in historia philosophus", d. h. einer nicht im Stoff versinkenden, nach Grundsätzen philologischer Kritik und Linnéischer Systematik aufgebauten Geschichtschreibung. Als ihr epochemachendes Zeugnis, aus dem der Geist der „Göttingischen Geschichtsschule" hervorleuchtet, ist die „von einer Gesellschaft gelehrter Männer ausgearbeitete" „Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des 18. Jahrhunderts" zu betrachten. Dieses große Sammelwerk Göttinger Fleißes und Göttinger Gelehrsamkeit gewährt einen tiefen Einblick in die geistesgeschichtlichen Grundlagen und Zusammenhänge, aus denen Forkels musikgeschichtliche Arbeiten hervorgetreten sind. Es wurde im Jahre 1796 mit einer „Allgemeinen Geschichte der Kultur und Literatur des neuen Europa" von Joh. Gottfried Eichhorn eröffnet, deren Einleitung folgendes kennzeichnende Programm für die Bearbeitnng der Sonderhistorien der einzelnen Künste und Wissenschaften enthält: „Es sollte hauptsächlich auf ihre innere, materielle und formelle Veränderung Rücksicht genommen und erörtert werden, wie sie nach und nach wiederhergestellt worden? was ihnen wohl oder wehe getan? Durch welche Entdeckungen und Erfindungen sie allmählich gehoben worden und an Umfang gewonnen haben? Durch welche Ereignisse und Institute und durch welche Männer sie nach mannigfaltig wechselnden Stillstand und Rückgang doch endlich auf die Stufe der Vollkommenheit gelangt sind, auf welcher sie am Ende unseres Jahrhunderts stehen?" (S. LXXXV). Diesem einleitenden ersten Bande folgen eine Geschichte der klassischen Philologie (Altertumswissenschaft) von A. H. L. Heeren (1797), eine Kunstgeschichte von Joh. Dominik Fiorillo (1798), eine Philosophiegeschichte von Joh. Gottlieb Buhle (1800), eine Literaturgeschichte von Friedrich Bouterwek (1801) und die schon erwähnte Geschichte der Geschichtschreibung von Ludwig Wachler (1812).

So überraschende Einsichten und „Totalblicke" in das „Schicksal der einzelnen Künste" sich in diesem Göttinger Kulturgeschichtswerk finden und so großartig umfassend das Ganze angelegt ist, so bleiben trotz des zur beherrschenden Einheit vorzudringen versuchenden Programms von Eichhorn die Sondergeschichtsdarstellungen doch nebeneinander stehen und sind von keiner wurzelhaft einheitlichen Gesamtanschauung durchdrungen. Das kultur- und kunstgeschichtliche Wissenwollen der Göttinger Schule füllte mehr den äußeren politischen Rahmen der Universalgeschichte mit den Fortschritten der materiellen Kultur, als daß es ihren Zusammenhang vom geistigen Gehalt aus erfaßte. Der Zusammenschluß des Wissens war mehr von außen her als von innen heraus erfolgt.

Hier hatten Winckelmann und Herder abseits von der Universitätsgelehrsamkeit ihrer Zeit aus genialer Anschauungskraft tiefere Blicke getan. Vermöge ihrer großen Kunst des Nachverstehens vergangener geistiger Erscheinungen waren ihnen neue psychologische Einsichten und geschichtliche Zusammenhänge aufgegangen, die nun an der Universität Göttingen von den Einzelwissenschaften her in strenger wissenschaftlicher Arbeit von Männern wie Heyne, Bouterwek, Fiorillo und Forkel sichergestellt und entsprechend dem pragmatischen Zug in der Göttinger Gelehrsamkeit dem akademischen Unterricht einverleibt wurden. Die späteren Führer der romantischen Kunstanschauung, namentlich August Wilhelm Schlegel, Wilhelm v. Humboldt, Wackenroder und Tieck hatten in Göttingen studiert und sich mit dem dort herrschenden Geist ästhetisch-historischer Gelehrsamkeit erfüllt. August Wilhelm Schlegel, der von 1786 bis 1791 in Göttingen gelebt, Gottfr. August Bürgers persönlichen Einfluß als dessen Lieblingsschüler erfahren und sich kritisch mit den kunsttheoretischen Schriften seines Zeitalters, namentlich Winckelmanns, Herders und Schillers auseinandergesetzt hatte, brachte im ersten Teil seiner weltberühmt gewordenen Berliner Vorlesungen vom Wintersemester 1801/02 die Kunstauffassung der Göttinger und der romantischen Schule erstmalig in den geschlossenen Zusammenhang einer philosophisch-theoretischen „Kunstlehre", dem an Weite des künstlerischen

Verstehens, an Umfang der geschichtlichen Erfahrung und an Kraft einheitlicher begrifflicher Durchdringung breiter Massen des Stoffes noch heute nichts ähnliches zur Seite zu stellen ist. Aus diesen Vorlesungen ist für den vorliegenden Zweck, das organische Ineinander von historischer und systematischer Betrachtungsweise darzutun, der Abschnitt über „Geschichte der Kunst und ihre Beziehung auf die Theorie" (deutsche Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. 17, S. 11 ff.) ganz besonders des Nachdenkens wert. Dort gelangt jene Art wissenschaftlicher ästhetisch-historischer Bildung zu gesammeltem Ausdruck, vermöge deren die deutschen Geisteswissenschaften ihre Führerstellung in der Welt errungen haben.

Wie die neuere Literatur- und Kunstgeschichtschreibung, so entstammt dieser Bildung auch die neuere Musikgeschichtschreibung. Was der Göttinger Kunsthistoriker Fiorillo in seiner „Geschichte der zeichnenden Künste" (Göttingen 1798) versucht hat: „nach Vermögen der Kritik die Kunst mit ihrer Geschichte zu vereinigen, weil keine ohne die andere bestehen kann; jene unentbehrlich sei, um die Tatsachen in ihr wahres Licht zu stellen; diese hinwiederum den Überblick der Gegenstände gebe, aus deren Vergleichung erst ein richtiges Urteil hervorgehen könne"; und ähnlich der Göttinger Literaturhistoriker Bouterwek in seiner „Ästhetik" (Leipzig 1806): „den Weg gangbar zu machen, den Herder betrat" um „den wahren Geist einer nicht schwärmerischen und doch keineswegs auf psychologischer Verhandlung über die sogen. Seelenkräfte, Affekten und Leidenschaften eingeschränkten Ästhetik zu wecken und zu beleben": eben das bietet der Göttinger Musikhistoriker Forkel in seinem „Versuch einer Metaphysik der Tonkunst". Wie Fiorillo auf Grundlage der philologisch-bibliographischen Gelehrsamkeit und des philosophisch-kritischen Geistes der Göttinger Schule die ästhetisch-historische Gedankenwelt Winckelmanns, so hatte Forkel diejenige Herders ausgebaut und fortgeführt. Herder hält in seiner zukunftsgläubigen Art im Vierten seiner „Kritischen Wälder" (1769) nach musikwissenschaftlichem Neuland Ausschau, das er zwischen der mathematisch-physikalischen Musikwissenschaft im Sinne Eulers, d'Alemberts, Diderots, Mersennes, Gravesands, Sauveurs und der technischen Musiklehre im Sinne Quantzs, Ph. Em. Bachs, Leop. Mozarts, Agricolas herbeiwünscht: „Das unentdeckte Land, was wir suchen, ist kein metaphysisches Wortgeschwätz: es ist innere Physik des Geistes, eine fruchtbare und nützliche Gegend in der Seelenlehre des Schönen, von welcher man viele neue Erdstriche wird übersehen können, wenn erst Bemerkungen und richtige Schlüsse uns in diese gebracht haben" (Ges. Werke, Bd. IV, S. 97). In Verfolgung dieses Gedankenganges entwirft Herder das Programm einer „musikalischen Monadologie", von deren Verbindung mit geschichtlichem Wissen er eine neue geistesgeschichtliche Musikwissenschaft erhofft. Mit wahrhaft prophetischen Worten kündigt er eine zukünftige Musikbetrachtung an, die alle geschichtlichen Stilunterschiede und vielseitig gegensätzlichen Gestaltungsmöglichkeiten der Musik aus dem systematischen Zusammenhang einer „Philosophie ihrer Elemente" verstehen und als gleichwertig bedingt gegeneinander sprechen lehrt: „der Rangstreit höre also endlich auf: denn Welt, Zeit, Menschengeschlecht, Ohr, Sprache und Musik haben sich verändert; man fange an, kalt zu untersuchen" (Bd. IV, S. 120). Damit war der unverlierbare Grundgedanke ästhetisch-historischer Kunstanschauung geprägt, nach dem die geschichtliche Veränderungen der Musik als Teilvorgang von letzthin weltanschaulichen Wandlungen und Gedankenumwälzungen auf ein einheitliches System ästhetischer Grundbegriffe bezogen und dadurch in vollwissenschaftlicher Weise verstehbar gemacht werden sollten. Und damit war auch die verstandeseinseitige, entwicklungsfremde Vorstellung einer für alle Zeit und jedes Volk gültigen Musik, deren Erkenntnis Sache der aufklärenden Vernunft sei, wissenschaftlich abgelöst durch

die Idee der Entwicklung und geschichtlichen Bedingtheit jedweder Musik. Diese Gedanken am musikgeschichtlichen Material zu entfalten, war das wissenschaftliche Problem, das sich Forkel gestellt, und das er, wenn auch nicht restlos und vielfach noch befangen in Pragmatik und Naturalismus der Aufklärung, aufzulösen versucht hat.

Aus einem nah verwandten geistigen Bedürfnis heraus („de faire dériver toutes les lois particulières des diverses parties de l'art d'une loi générale dont elles ne seraient que des applications à des cas particuliers“ — Biogr. univ. IIe ed. p. 229) entwarf Fr. Joseph Fétis sein leider ungedruckt gebliebenes Buch über „Philosophie générale de la musique“, über das er selbst folgendes bemerkt (Biogr. univ. p. 239): „ce livre, quoique borné à un seul volume, est le travail le plus considérable de l'auteur; à cause des difficultés du sujet et du point de vue où Fétis s'est placé. Il à été abandonné et repris vingt fois en quarante ans“. Auf den Gedankeninhalt dieser weitausgreifenden, tiefgründigen und von ihrem Verfasser selbst so hoch gestellten musikgeschichtlichen Prinzipienlehre kommt Fétis in seinen übrigen Büchern wiederholt und stets mit dem überzeugten Nachdruck der Verkündigung einer „science nouvelle“, einer musikalischen Grundwissenschaft, zu sprechen, und gibt dem Gefühl Ausdruck, daß auf diesem Gebiete noch alles zu tun sei. Am gründlichsten und ausführlichsten entwickelt er seine Gedanken hierüber in der „Préface“ und dem großzügigen Entwurf eines „Résumé philosophique de l'histoire de la musique“, die die erste Auflage seiner Biographie universelle des musiciens (Bruxelles 1835) einleiten, sowie im Vorwort und in der sehr interessanten Selbstbiographie, die sich in der zweiten Auflage (Paris 1868) befindet. Allein schon die an den angeführten Stellen niedergelegten Ansichten zusammengenommen genügen, um dem großen belgischen Musikgelehrten das Verdienst zuzuerkennen, durch engste Verbindung von historischer und systematischer Forschung einer kommenden wissenschaftlichen Musikgeschichtschreibung die Wege bereitet zu haben. Freilich darf dabei seine Abhängigkeit von der in Deutschland ausgebildeten ästhetisch-historischen Kunstgeschichtsanschauung der Göttinger und romantischen Schule nicht unbemerkt bleiben, die er in der „Introduction“ seines Buches „La musique mise à la portée de tout le monde“ (IIe éd. Paris 1836, p. V) ausdrücklich bekundet. Sein Buch, so sagt er, gehöre zu jener Art Kunstliteratur, die man Ästhetik nenne; in Frankreich sei noch kein Buch dieser Art veröffentlicht worden, wohl aber gäbe es mehrere davon in Deutschland, die zwar nur unvollkommene Versuche wären und zweifellos binnen kurzem überholt sein würden; fügt aber bedeutungsvoll hinzu: „mais enfin ils ont le mérite d'avoir tracé la route, et ce mérite leur restera“.

Fétis war 19 Jahre alt, als er im Jahre 1803 Deutschland bereiste (vgl. P. Larousse, Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, vol. VIII, p. 291) und mit der neuen Art ästhetisch-historisch zu denken, von der damals die deutsche Geistesluft so voll war, in nahe sachliche und persönliche Berührung kam. Auch in seinem gewiegten Urteil über Forkels Musikgeschichtschreibung vermißt er, bei begeisterter Anerkennung aller philologischen Tugenden den „esprit philosophique, sans lequel il ne peut exister de bonne histoire des arts.“ (Biogr. univ.). In seiner Selbstbiographie gedenkt er im Zusammenhang mit seiner Reise philosophischen Studien, deren Ergebnisse er wohl in den Blättern eines musikalischen Journals veröffentlicht hat, das er Ende 1804 in Paris herausgab, aber mangels genügender Anzahl von Abonnenten wieder eingehen lassen mußte. Man könnte auf Grund der gedanklichen Verwandtschaft von Fétis' Prinzipienlehre und den Vorlesungen, die August Wilhelm Schlegel bis Wintersemester 1803/04 in Berlin gehalten hat, fast versucht sein, auf eine unmittelbare Abhängigkeit Fétis von A. W. Schlegel zu schließen, der ja dem für die deutschen Geisteswissenschaften begeisterten Kreise um Charles de Villers nahestand und im Frühjahr 1804 in Begleitung von Frau von Stael, die im Winter 1803 ihre berühmt gewordene Reise nach Deutsch-

land unternommen hatte, als Erzieher ihrer Söhne Berlin verließ, und nach Frankreich übersiedelte. Der Kerngedanke von Fétis Prinzipienlehre in ihrem zugespitzten Gegensatz zu dem „Fortschrittsglauben“ des Aufklärungszeitalters, wie er etwa in Kiesewetters Musikgeschichtschreibung seine letzte große Ausprägung erhalten hat (1834), könnte von W. Schlegel nicht klarer und durchsichtiger gefaßt sein: „La musique est soumise à des transformations, qui, dans leur nouveauté, après avoir été l'objet de quelques dissidences d'opinions, finissent par s'établir si bien, que chacune d'elles, à son tour, obtient une sorte de culte exclusif et devient la musique à la mode, c'est-à-dire la musique en dehors de laquelle il n'y a rien d'admissible. Mais comme on se lasse enfin de toute chose dont on fait un usage constant, d'outres formes succèdent à celle-là et obtiennent aussi de préférences générales et absolues. A chacune de ces périodes de l'art, soit dans le genre de la musique, soit dans le mode d'exécution, s'attache une idée de progrès qui n'est qu'une erreur et qu'une courte vue de l'esprit. L'invention ne saurait être en progrès dans les arts: seulement l'ordre d'idées d'après lequel on invente peut varier; en sorte que ce qu'on appelle en général progrès n'est que transformation“. (Biogr. univ. I[e] éd., p. XXXIII).

Oder 33 Jahre später in der Selbstbiographie (Biogr. univ. II[e] éd., p. 233): „Dans plusieurs écrits, Fétis avait essayé de démontrer que l'histoire de l'art indique un développement progressif dans les formes, et d'avancement dans les moyens, mais qu'il n'y a eu que transformation dans l'objet, qui est d'émouvoir. Il lui semblait d'autant plus nécessaire d'insister sur ce point, que des préjugés contraires, répandus non-seulement parmi les gens du monde, mais aussi chez les artistes, font considérer la musique comme étant dans une progression incessante; ce qui a pour résultats inévitables de faire rejeter comme suranné tout ce qui n'est pas de l'époque actuelle, d'ébranler la foi de l'artiste en la réalité de son art, de ne présenter les émotions de générations passées que comme de puériles illusions, enfin, de n'offrir l'histoire de monuments de la musique que comme celle de tristes débris d'un monde à jamais oublié“.

Jeder Gedanke von Fétis Prinzipienlehre ist getränkt mit dem Pathos der Notwendigkeit einer systematischen Forschungseinstellung für die wissenschaftliche Grundlegung der Musikgeschichtschreibung. Aber so sehr auch Fétis von diesem Problembewußtsein erfüllt war und in zäher Arbeit eines langen Forscherlebens immer wieder zu ihm zurückgekehrt ist und versucht hat, seiner „philosophie de la musique“ eine feste Gestalt zu geben, sollte sich ihm doch die Hoffnung, mit der er sein „Résumé philosophique“ vom Jahre 1835 beschließt, nicht erfüllen. Seine „science nouvelle“ bleibt ein gewaltiger Torso und ist mehr ein sehnsüchtiges Erhoffen und eine durch selbstbewußte Kühnheit, Stoßkraft und Größe des gedanklichen Entwurfs hervorragende Verkündigung, als eine durchgeführte Leistung. Nirgends bot sich ihm, was er an Vorarbeiten suchte, aber er vermochte auch nicht zu erfüllen, was er als Forderung der Zeit erkannt und zu leisten gewünscht hatte. „Pourtant“, heißt es am Schlusse seines „Résumé“, „il faut bien que je le dise, la philosophie de cet art-science qu'on appelle la musique ayant manqué à la plupart de ceux qui en ont traité, après tant de travaux, rien n'est plus rare que de rencontre des idées justes sur sa théorie: les principes naturels de cette théorie sont encore à poser. Paraîtra-t-il enfin un livre qui remplira cette lacune et qui offrira le point de départ de toutes les règles? Je l'espère“.

In den 33 Arbeitsjahren, die zwischen dieser bangen Frage und Hoffnung liegen, hatte sich Fétis immer mehr in die philologisch-historische und biographisch-bibliographische Einzelforschung eines neuen analytischen Zeitalters eingelassen, worüber ihm, je mehr die Fülle des Materials unter seinen Händen anwuchs, die einheitliche Durchführung seines kühn erdachten Jugendplans einer systematischen Grundlegung und eines wissenschaftlichen Aufbaues der Musikgeschichte immer rätselvoller dünken mußte. So schreibt er 1868 im Vorwort zur zweiten Auflage seiner „Biographie uni-

verselle", das auf einer neuen Erkenntnisstufe zu der Frage und Hoffnung der ersten Auflage zurückweist: „on peut dire avec assurance que depuis peu d'années seulement on est entré dans la voie qui seule peut conduire au but, parce qu'on s'est attaché à la recherche des monuments pour les étudier avec soin. A vrai dire, on n'a fait jusqu'à ce jour que de l'archéologie musicale: l'histoire de la musique proprement dite n'existe point encore; mais on en a éclairci des points intéressants. En cela, l'ordre naturel a été suivi; mais il y a loin de la patience dans les recherches à la conception d'un ensemble complet et à l'esprit généralisateur sans lequel un tel ensemble ne peut être formé. Peut-être l'historien de l'art se trouvera-t-il enfin" (p. XVII)[1]).

In bewußtem Gegensatz zu dem romantischen Bestreben der beiden Forschergenerationen (1790—1850) um Forkel und Fétis, das gesamte Gebiet der Musik als ein großes einheitliches Ganzes, als ein organisches Gewächs unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung aller seiner wechselwirkenden Teile aufzufassen, erblickten die beiden nachfolgenden Generationen (1850—1910) ihre Hauptaufgabe in einer bis dahin mangelnden Versenkung in die musikalischen Einzeldenkmäler, sowie in kritischer Quellenforschung. Der Grund des Wissens lag für sie in möglichst treuer Beobachtung erfahrungshafter Sachbestände. Wissenschaft bedeutete ihnen Liebe zur Einzeltatsache, Andacht zum Unvergleichbaren. Sie richteten ihre bewundernswerte realistisch gesinnte Arbeit vorwiegend auf Ermittlung und Bereitstellung neuen musikgeschichtlichen Tatsachenmaterials, sowie auf dessen Kritik und Analyse. Synthetische Betrachtung lag ihnen fern. Wie es dem impressionistischen Grundzug ihres Zeitalters entsprach, wurde das Einzigartige, Zarteste an musikalischen Persönlichkeiten und Kunstwerken zum Gegenstand nachverstehender Forschung erhoben. Keine Mühe wurde gescheut, wenn es galt, ein Höchstmaß von Einzelkenntnissen für die Zergliederung musikgeschichtlicher Erscheinungen nutzbar zu machen. Kraftvoll zusammenschauende Betrachtung, Bewußtsein der Einheitsmerkmale und Ganzheitszüge jeder Einzelerscheinung fehlte fast völlig. An Stelle musikliebender Vertreter anderer Wissenschaften — vornehmlich der zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit geschichtlichem Bewußtsein gesättigten Rechts- und Sprachwissenschaft — hatten allmählich beruflich vorgebildete, mit den historischen Hilfsfächern vertraute Fachleute größeren Anteil an der musikgeschichtlichen Forschungsarbeit genommen. Infolgedessen fanden enger begrenzte Sonderuntersuchungen, z. B. auch lokal- und territorialgeschichtliche Forschungen und fachmäßige Einzelfragen höhere Bewertung, als früher, wo die Musikgeschichtschreibung von den Bedürfnissen der Musikliebhaber ausgegangen, oder gar, wie im Zeitalter der Renaissance und Aufklärung, bemüht war, den Interessen des Musikerstandes, seinem Ruhm, Lob und Vorteil zu dienen. Die Richtung der Musikgeschichtschreibung auf Loslösung von praktischer Lebenszweckmäßigkeit, auf Wissenschaftlichkeit, die ihren Wert in sich selbst findet, auf rücksichtslose Sacherforschung erreichte ihren Höhepunkt in einer immer weiter verzweigten Gliederung des Stoffes in Einzeldarstellungen. Was anfänglich als Mittel zum Zweck und als unumgängliche Vorarbeit gedacht war, wuchs sich zum Selbstzweck, zur Hauptsache aus. Die romantischen Versuche universaler Darstellungen der gesamten Musikentwicklung hatten eine abschreckende Lücken-

[1]) Als eine wundervolle Nachblüte von Fétis synthetischer Musikgeschichtsanschauung und früher Bote einer neuen Epoche der französischen Musikgeschichtschreibung darf Romain Rollands Antrittsvorlesung „De la place de la musique dans l'histoire générale" (abgedruckt in seiner Sammlung „Musiciens d'autrefois", IVe éd., Paris 1914, p. 1—17), die er im Jahre 1902 an der Ecole des Hautes-Etudes Sociales in Paris gehalten hat, nicht übersehen werden.

haftigkeit des musikgeschichtlichen Wissens enthüllt, der nur durch sorgfältigste Einzelforschung zu begegnen war. Aber dieser Einzelforschung trübte sich im Laufe ihrer zersplitternden Arbeit der Blick für das Ganze, als deren notwendiger Teil sie ursprünglich begonnen worden war. Mit berechtigtem Stolz, aber unberechtigter Geringschätzung, sah man von der Höhe monographischer Behandlung einzelner Künstler und Kunstwerke, Formen und Gattungen, Länder und Städte usw., herab auf die nie verstummenden, weil im logischen Bedürfnis des einheitsuchenden menschlischen Geistes gegründeten Versuche begrifflicher Durchleuchtung des gesamten musikgeschichtlichen Wissens. Man warf ihnen die selbstverständliche Abhängigkeit von Quellen aus zweiter Hand vor und leitete daraus ihre scheinbare Minderwertigkeit gegenüber dem dokumentarischen Eigenwert der Monographie her. Neubearbeitungen älterer Gesamtdarstellungen der Musikgeschichte, sowie die Zusammenstellung der Ergebnisse von Sonderuntersuchungen in sogen. Handbüchern bildeten die einzigen zünftiger Fachbetätigung würdigen Formen synthetischer Arbeit. Jeder leise aufdämmernde Wunsch nach weiten Übersichten und weltgeschichtlichen Betrachtungen der Musik fand sich beinah schon als unwissenschaftlich gebranntmarkt und an magere Ersatzmittel zu seiner „vorläufigen" Erfüllung gewiesen. An dieser Art Vorläufigkeit und letzthinigen Unfertigkeit, an dieser leidigen Wissenschaftlichkeit des Vordergrundes krankt die gesamte Arbeit der beiden letzten Forschergenetationen. Noch heute begegnet man in ihren Kreisen großer Verlegenheit, wenn die Frage nach einer Musikgeschichtsdarstellung aufgeworfen wird, die den Ansprüchen eines Leserkreises entsprechen soll, dessen geisteswissenschaftliche Bedürfnisse durch Werke wie z. B. Wilhelm S c h e r e r s „Geschichte der deutschen Literatur" oder Heinrich W ö l f f l i n s „Klassische Kunst" befriedigt werden.

Überdenkt man den Mangel an einer auf großen einheitlichen geistesgeschichtlichen Gesichtspunkten aufgebauten wissenschaftlichen Musikgeschichte, so bemerkt man immer deutlicher, wie schwer die Krisis ist, in der sich die Musikgeschichtsforschung gegenwärtig befindet. Nicht etwa die ernste Bedrohung ihres äußeren Daseins durch die tiefe Not des deutschen Vaterlandes ist hier gemeint, sondern die noch sorgenvollere ihres inneren wesenhaften Bestandes. Denn schon in den letzten Jahren vor Kriegsausbruch zeigte das Bild des literarischen und akademischen Wissensbetriebs der Musikgeschichte bei aller hastigen Vielgeschäftigkeit unverkennbare Spuren geister Ermüdung. Alle mechanische Betriebsamkeit, technische Vervollkommnung und Bereicherung konnte nicht über die zunehmende Verarmung an schöpferisch aufbauender Gedankenkraft hinwegtäuschen. Die musikgeschichtlichen Veröffentlichungen waren äußerlich — an Material und Ausstattung — durchschnittlich immer reicher, innerlich aber ärmer und leerer geworden. Hatten doch die beiden letzten Forschergenerationen, was empirische Wissensmöglichkeit betrifft, gleichsam die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit erreicht.

Hierzu kommt noch, um daß Maß jener Krisis voll zu machen, eine höchst verhängnisvolle und folgenschwere Entfremdung der Musikhistoriker von dem ursprünglichen m u s i k g e s c h i c h t l i c h e n E r l e b n i s, das auf praktischer Musikkennerschaft und vertrautem Umgang mit den Denkmälern selbst beruht. Entsprechend der erhöhten Wichtigkeit, die innerhalb der arbeitsteiligen kritischen Einzelforschung den philologisch-historischen Hilfsfächern beigemessen wurde, erlangten Forschernaturen ohne tiefere Herzensneigung und ohne eigentliches Gemütsverhältnis zur Musik, ja mitunter ohne wurzelhafte Fähigkeit zu künstlerischer Einstellung überhaupt einen ungebührlichen Einfluß auf die musikgeschichtliche Forschungsrichtung. Aus diesem ungesunden Mißverhältnis zwischen Seele und Arbeit stammt letzthin auch jener erbitterte, nur zu oft in feindliche Polemik ausartende Widerstand der praktisch tätigen Musiker gegen den „buchgelehrten" Musikhistoriker und gegen die „reine" Wissenschaft, ein Widerstand

übrigens, dessen sachlicher Gehalt nur sehr selten mit dem Grad persönlicher Abneigung übereinstimmt, und der schließlich aus dem allgemeinen Gegensatz der vita activa der „Praxis" und der vita contemplativa der „Theorie" nur zu verständlich ist.

Unter dem immer stärker werdenden Druck aller dieser Gegensätze, die ein analytisches Zeitalter als Gegenströmung zu einem synthetischen hervorgetrieben hatte, war der Glaube an eine Meisterung des gesamten musikgeschichtlichen Stoffes vermöge einfacher und fruchtbarer Ideen- und Ideenzusammenhänge zerbröckelt. Die täglich breiter anschwellende Flut von Denkmälerbänden, Neudrucken, Quellensammlungen aller Art versandete mehr und mehr. Die Unwissenschaften eines absterbenden Zeitalters: Historismus, Relativismus, Skeptizismus drohten mit dem Schreckgespenst einer Anarchie der Musikgeschichte.

Aber der Geist treibt ruhelos vorwärts und schafft neue Lagen. Wie jede lebendige Wissenschaft, so ist auch die Musikgeschichte nicht etwas Ruhendes, in sich Abgeschlossenes, sondern eine stets neu zu beantwortende Frage des Wissenwollens, nichts fertig Gegebenes, sondern die aus Zweifel und Suchen immer erneut zu stellende und zu bewältigende Aufgabe der Wissensvollendung. Im engsten Zusammenhang mit geistesgeschichtlichen Umwälzungen allgemein kultureller Art, mit grundsätzlichen Wandlungen der wissenschaftlichen Gesinnung trat (etwa seit 1910) in den besten Köpfen der jungen Generation ein ganz neues Problembewußtsein hervor. Von wesentlich drei Seiten aus bereitete sich eine tiefgreifende Erneuerung und Verjüngung der Grundlagen unserer so sehr fragwürdig und brüchig gewordenen musikgeschichtlichen Ansichten, Forschungs- und Lehrweise vor: von dem Erleben jüngsten musikalischen Kunstschaffens, von dem Ertrag vergleichender Erforschung außereuropäischer Musikkulturen, von der Einsicht kritischer Methodenlehre und geisteswissenschaftlicher Psychologie. Aus solchen künstlerischen, wissenschaftlichen, philosophischen Quellen strömte der in gelehrten Positivismus und verwildertes Spezialistentum eingetrockneten Musikgeschichtsforschung allmählich frisches Leben zu. Wohl gingen Einzeluntersuchungen und Materialanhäufung immer weiter, wohl wuchsen die wissenschaftlichen Bücher immer noch stärker an, wohl nahm die Unmöglichkeit gegenseitiger Verständigung mangels einheitlicher Grundbegriffe und gemeinsamer Terminologie weiterhin zu — der Kampf hiergegen aber hatte inzwischen eingesetzt, der Glaube an die Sicherheit und Zuverlässigkeit empirischen Einzelwissens war gebrochen, ein neuer zusammenschauender Geist in die Forschung eingezogen.

Dann kam der Krieg. Während langer für alle schwerer Jahre hat er der Wissenschaft ihre gesunden jungen Kräfte entzogen; unzählige für immer. Indem er das Band zerriß, welches die „Internationale Musikgesellschaft" zwischen den Stätten musikgeschichtlicher Arbeit im In- und Auslande zu flechten versucht hatte, enthüllte er vor aller Augen, was Kundigen längst bewußt gewesen war: daß jenes Band kein wahres Geistesband und jene durch leider allzu äußerlich organisatorische Maßnahmen nur locker zusammengeschlossene „Gesellschaft", die schon beim ersten Ansturm der Kriegsleidenschaft in Nichts zusammenfiel, eben im Grunde auch nichts gewesen sein konnte. Was ihr fehlte, war das Positive eines national gegliederten Internationalismus der Wissenschaft, wie ihn etwa das lateinredende Mittelalter besaß: jenes eindringliche Bewußtsein der Bedingtheit, Abhängigkeit und wechselseitigen Verflechtung alles Wissens, jenes im Wesen gewissenhaften Wahrheitwollens verwurzelte Gefühl für die Unendlichkeit der Wissenschaft, für die gegenseitige Ergänzungsbedürftigkeit und Mitverantwortlichkeit aller ihrer Werkleute und für die innere Notwendigkeit einer hieraus emporreifenden echten Freundschaft und Gemeinschaftskultur Gleichstrebender. Und wenn der Krieg uns Besiegten wirklich nichts weiter gebracht haben

sollte, als die Kräftigung dieses letzthin sittlichen Bewußtseins, ohne das eine Weltkultur der Wissenschaft aufzubauen unmöglich ist, so hätten wir nicht vergeblich gekämpft und Leben und Freiheit nicht umsonst in die Schanze geschlagen.

Die Wirkung von Krieg und Kriegserlebnis auf den inneren Fortgang der musikgeschichtlichen Forschungsarbeit ist noch schwer zu übersehen, wird aber kaum gering genug zu veranschlagen sein. Auch auf den anderen Feldern geisteswissenschaftlicher Arbeit hat sie nichts Neues geschaffen, sondern nur Gegenkräfte ausgelöst, die still und ungewertet im Schatten der vorkriegszeitlichen Wissenskultur herangewachsen waren. Auf diese ehedem im Verborgenen wirkenden Kräfte wirft sich alle Hoffnung derer, die nach dem Niederbruch des einseitig überspannten Empirismus im Gefolge eines neuen geistigen Zeitalters echtes Neues auch auf dem Gebiete der Musikgeschichtschreibung heraufkommen sehen. Sie möchten der musikgeschichtlichen Forschung neue Ziele und neue Wege des Wissens öffnen, möchten die geschichtliche Entwicklung der Musikgeschichtschreibung von innen her kennen lernen, nicht um sich im Sinne falscher Romantik in irgend eine vergangene Form des geschichtlichen Bewußtseins zu verlieren, sondern um sich von der Vergangenheit zu entlasten, ihre bedingende Macht zu überwinden und sich frei zu machen zu unbedingter Schaffensfreudigkeit. Sie möchten jene geistigen Wesenskräfte neu beleben, jene romantisch-jugendliche Gesinnung kräftigen, die das Wissenwollen eines Forkel und Fétis durchwalten und möchten damit eine „neuromantische" Epoche des musikgeschichtlichen Denkens vorbereiten und aufbauen helfen. Das echte Neue, was hierbei angestrebt wird, mag ganz allgemein und vorläufig dahin ausgedrückt werden, daß die großen musikgeschichtlichen Fragestellungen, Absichten und Probleme, welche die letzte synthetische Epoche (die romantische) in hochgespannten Spekulationen metaphysisch vorausgenommen hatte, nunmehr vom sorgfältig durchgeprüften Sonderwissen her rein empirisch zu erarbeiten und aufzulösen versucht werden. Daher kommt es, daß auch die neuromantische Musikgeschichtsforschung insofern empirischen Charakter trägt, als sie durch den Empirismus der beiden letzten Forschergenerationen hindurchgegangen ist und sich mit ihren Ergebnissen auseinandergesetzt hat. Aber es bleibt kein Empirismus des Vereinzelten, Tatsächlichen, Anschaulichen am musikgeschichtlichen Material, sondern ist gleichsam ein Empirismus des Typischen, Ideellen, Begrifflichen, ein Wesensempirismus; kein Empirismus des Inhaltlichen, sondern ein Empirismus des Formalen.

Im Zusammenhang mit einer veränderten Auffassung des Wesens der Kunst überhaupt, die hier nur ganz beiläufig als Überwindung der gegensätzlichen Standpunkte der romantischen „Ästhetik von oben" und der von Theodor Fechner im Anschluß an Eduard von Hartmann begründeten „Ästhetik von unten" gekennzeichnet sein mag, erlangt der kritisch gehandhabte Begriff des Stils in der Kunst eine ganz neue Erfüllung und weittragende Bedeutung. Indem er an Kunstwerken verschiedenen Inhalts, verschiedener Gattung, verschiedener Qualität vermittels Beobachtung und Vergleichung diejenigen Merkmale inhaltlicher und formaler Natur heraushebt, die sie mit anderen zu einem Ganzen zusammenfügen, vereinigt er Kunstwerke oder Gruppen von Kunstwerken in einem übergeordneten Einheitsbegriff, der sie als Ganzes vertritt, an dem sie wie Glieder an einem Organismus teilhaben, und der das besondere Gefüge zeigt, das den Zusammenhang der Teile im Ganzen ausmacht. Ein derartiger empirisch begründeter, nach Zeit, Ort, Volk, Persönlichkeit gegliederter, zu immer umfassenderer Einheit geschichtlicher Tatbestände vordringender Begriff leistet — sobald er zu klarer Systematik ausgereift und auch erkenntnistheoretisch gewissenhaft gestützt sein wird — tatsächlich das, was die neue synthetische Musikgeschichtsforschung

braucht und sucht, um aus dem geschichtlichen Material Überblicke, Zusammenhänge, Verbindungslinien herauszuarbeiten. Gegenüber der altromantischen Ideen- und Künstlergeschichte, die das eigentlich Musikalische der Musik metaphysisch und individualpsychologisch auflöste, indem sie es einerseits auf allgemeine geistige Erscheinungen als deren künstlerische Auswirkungen, andererseits auf lebensgeschichtliche Ausdeutungen des psychologischen Zusammenhangs zwischen Musik und Erlebnis zurückführte, vertritt die neue wissenschaftliche Stilgeschichte den Anspruch der Musik auf eine bodenständige, in ihr selbst gegründete Geschichte, die ihren Gegenstand aus sich selbst versteht, nach ihm selbst befragt und von ihm allein sich belehren läßt. Es liegt ihr die Anschauung zugrunde, daß die Musik eine Welt für sich sei, ein in dem schlechthin selbständigen Bildungsanspruch des Gehöres wurzelnder, in sich abgeschlossener, sich selbst genügender Zusammenhang, ein Sinngefüge eigener Art, dessen „Vieldeutigkeit" nur aus der Verwechslung seiner in sich eindeutigen Formensprache mit anderen Formensprachen, seiner „Wirklichkeit" mit anderen „Wirklichkeiten" stammt: die Anschauung, daß die Musik grundsätzlich befähigt sei, die Gesamtheit möglicher Empfindungsinhalte und durchlebter seelischer Vorgänge in selbständiger und selbstgenügsamer Weise auszudrücken, ihrem Eigensinn und ihrer Eigenbedeutung gemäß zu formen und zu stilisieren, und daß eben jene Formungen und Stilisierungen, in denen die Musik ihren Ausdrucksgehalt zur Darstellung bringt, den Hauptgegenstand ihrer Erforschung bilde. Die wissenschaftliche Stilgeschichte erhebt deshalb im Doppelgegensatz zu der romantischen Deduktion der Geschichte der musikalischen Ideen aus letzten allgemeinen Gegebenheiten sowie zu der positivistischen Induktion der Geschichte der musikalischen Technik aus vereinzelten Beobachtungen am Handwerklichen der Komposition die Formkategorie des musikalischen Stils zum Hauptthema der Musikgeschichtschreibung. Sie versteht darunter weder die einseitig wörtliche (stilum = Griffel, Handschrift), noch die symbolische (graphologische) Bedeutung allein, sondern das Verhältnis beider zueinander: das Verhältnis von Form und Ausdruck, oder schärfer gefaßt: das Verhältnis von Ausdruck (d. h. Repräsentation als Form) und Ausgedrücktem (d. h. Repräsentiertem als Inhalt), welches der Ausdruck „meint", von Stilleib und Stilseele, die im Stilleib den symbolischen Träger ihres Sinngehaltes besitzt. Ist aber der Begriff des Stils durch das Verhältnis von Form und Ausdruck richtig gekennzeichnet, so ergibt sich daraus, daß die wissenschaftliche Erforschung seiner Geschichte sowohl die Form- als auch die Ausdrucksgeschichte sich dienstbar machen und beide Forschungsarten, auf Grund bewußter Einsicht in ihre zu überwindenden Gegensätze, jener zukünftigen Synthese einer wissenschaftlichen Stilgeschichte entgegenführen muß. Denn die Musik — das ist die Voraussetzung der neuen musikwissenschaftlichen Gesinnung — ist gleichermaßen Ausdruck seelischen Lebens einer Zeit, Nation, Persönlichkeit, wie Ergebnis rein musikalischer mit innersachlicher Notwendigkeit sich vollziehender Problementwicklung, die mit jenem Seelenleben nur lose zusammenhängt: ist weder das eine von beiden, noch das andere, sondern die schöpferische Synthese davon. Die wissenschaftliche Stilgeschichte wäre demnach, soweit der organisierte Wissensbetrieb in Frage kommt, zweckmäßig in zwei methodische Hälften zu zerlegen, die im Wissenwollen des individuellen Bewußtseins sich wechselseitig durchdringen; in die Ausdrucksgeschichte, die den auf geisteswissenschaftlichen Bedeutungsgehalt zielenden kulturellen Stilbegriff in den Mittelpunkt — und in die Problemgeschichte, die den auf künstlerische Gestaltung zielenden formalen Stilbegriff in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung stellt. Sie würde damit zugleich die Musikgeschichtschreibung

vor den beiden schwersten Gefahren schützen, die ihr im Verlauf ihrer Geschichte immer wieder begegnet sind und ihre Stellung im wissenschaftlichen Allgemeinbewußtsein zu erschüttern drohten: vermöge des kulturellen Stilbegriffs vor der Gefahr einseitig technisch-formaler Verengung ihres Gesichtsfeldes und vermöge des formalen Stilbegriffs vor der Gefahr, ihr bodenständiges Arbeitsfeld über den geistesgeschichtlichen Zusammenhängen aller Kulturzweige aus dem Auge zu verlieren und das eigentlich Musikalische der Musik in Weltanschauungsausdruck oder andere Symbolisierungen nichtmusikalischer Erscheinungen bis zur Unkenntlichkeit zu verflüchtigen.

So tritt, um den Aufbau einer zukünftigen synthetischen Musikgeschichtschreibung vorzubereiten, neben die Forderung einer Synthese historischer und systematischer Forschungseinstellung (Geschichte und Prinzipienlehre), d. h., daß jedem Fortgang in der musikgeschichtlichen Tatsachenforschung eine vertiefte Besinnung auf die begrifflichen Mittel entsprechen muß, die Forderung einer Synthese von kultureller und formaler Stilgeschichte, d. h., daß mit der Bearbeitung der technisch-formalen Probleme eine aus dem musikgeschichtlichen Stoff geschöpfte Erkenntnis der geistesgeschichtlichen und symbolwissenschaftlichen Bedeutungszusammenhänge, die ja an sich völlig unabhängig von den sie erwirkenden materiellen Bedingungen sind, Hand in Hand gehe.

Was hier vereint werden und sich wechselseitig durchdringen und befruchten soll, das war von den beiden letzten Forschergenerationen einseitig, ja bisweilen feindlich getrennt nebeneinander betrieben worden. Der historisch-philologischen Forschungsarbeit gesellte sich, unbeeinflußt durch sie, die systematisch-begriffliche in der Form der Theorie, Ästhetik und Kompositionslehre. Ebenso stand der Auffassung des Wesens der Musikgeschichte als Ausdruck eines Volks- und Zeitgeistes, einer Stimmung und Gesinnung musikalischer Persönlichkeiten jene grundsätzlich andersgeartete Auffassung gegenüber, die das Schwergewicht in die Entwicklung der den musikalischen Inhalt gestaltenden Formprinzipien verlegte, diese rein formale Problementwicklung und ihre technische Unterlage aus dem Zusammenhang mit der Geistesgeschichte herauslöste, indem sie sie in ihrer Eigengesetzmäßigkeit den übrigen Bekundungen des geistigen Lebens oft in schroffer Einseitigkeit entgegenstellte. Beide Auffassungen haben gerade infolge dieser strengen methodischen Trennung und schroffen Einseitigkeit ihren eigenwertigen unverlierbaren Gewinn erbracht: ist nämlich durch eine ausschließliche Verwendung der formalen Seite des Stilbegriffs die Selbständigkeit der Musikgeschichte, die innere Festigkeit und Geschlossenheit ihrer Entwicklung inmitten der allgemeinen Geistesgeschichte begründet worden, so verdankt die Musikgeschichte der zugespitzten Betonung der kulturellen Seite des Stilbegriffs ihre bevorzugte Stellung unter den Geisteswissenschaften als derjenige Zweig der geisteswissenschaftlichen Kulturgeschichtschreibung, der der Gefahr intellektualistischer Verholzung am wenigsten unterlegen ist und deshalb vielleicht die reinste Quelle kulturgeschichtlichen Wissens darstellt.

Nennt man als Hauptvertreter einer zusammenhängenden künstler- und kulturgeschichtlichen Musikgeschichtschreibung Aug. Wilhelm Ambros — in der Vorrede seiner „Bunten Blätter" (1871) bekennt er sich mit folgenden Worten zur musikalischen Ausdrucksgeschichte (S. IX): „man wird es wohl in meiner Musikgeschichte bemerkt haben, wie mir der Kunstgeist dieser oder jener Periode in seinem Zusammenhange klar zu sein, wie mir die Musik und die bildende und bauende Kunst nur Äußerungen einer und derselben geistigen Strömung scheint" —, so gebührt Hugo Riemann das außerordentliche Verdienst, den Weg zu einer zukünftigen synthetischen Stilgeschichtschreibung wissenschaftlichen

Charakters bereitet zu haben, indem er den entgegengesetzten Standpunkt einer form-, problem- und entwicklungsgeschichtlichen Musikgeschichtschreibung ausgearbeitet und durchgeführt hat. So bezeichnet er als das seinem großen „Handbuch der Musikgeschichte" „seine besondere Physiognomie gebende leitende Prinzip": „das Interesse von der Lebensgeschichte der großen Meister vielmehr auf die Entwickelung der Tonformen und Stilarten überzuleiten" (Vorwort zum Schlußbande, Leipzig 1913, S. III).

Dieser formalistische Standpunkt ist durch Riemann in mannigfaltiger Anwendung und Bewährung an konkreten musikgeschichtlichen Problemen nicht allein in seiner großartigen Fruchtbarkeit für die Musikgeschichtschreibung aufgezeigt, sondern auch — was für die wissenschaftliche Grundlegung einer zukünftigen synthetischen Stilgeschichte von mindestens gleich-, wenn nicht noch höherwertiger Bedeutung ist — zur systematischen Klarheit über sich selbst gebracht und nach der Seite einer musikgeschichtlichen Prinzipienlehre (ohne die eine wissenschaftliche Musikgeschichte nicht möglich ist) methodisch ausgestaltet worden. In strenger und steter Gedankenentwicklung hat Riemann seit seiner Doktorarbeit „Über das musikalische Hören" (1873, im Buchhandel unter dem kennzeichnenden Titel „Musikalische Logik" erschienen) bis zu seinen jüngsten während der Kriegsjahre hervorgetretenen Bemühungen um den methodischen Aufriß einer „Lehre von den Tonvorstellungen" daran gearbeitet, die im musikalischen Hörvorgang liegenden allgemeingültigen und denknotwendigen Funktionen und deren logische Beziehungen, sowie die ihn beherrschenden kategorialen Voraussetzungen in ihrer sachlichen und geschichtlichen Bedingtheit zu verstehen, und, um sie dem musikwissenschaftlichen Erkennen gefügig zu machen, in ein System musikalischer Begriffe umzusetzen. Was Riemann in nahezu fünfzigjähriger Arbeit für den systematischen Ausbau der musikgeschichtlichen Prinzipienlehre und der begrifflichen Grundlage einer zukünftigen synthetischen Stilgeschichte geleistet hat, findet sich verstreut auf seinem Forschungswege von den ersten theoretischen Arbeiten an über die „Musikalische Syntax", die „Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie", das „Lehrbuch des Kontrapunkts", die „Phrasierungslehre", die „Geschichte der Musiktheorie" (namentlich das Schlußkapitel über „musikalische Logik"), die „Elemente der musikalischen Ästhetik", das „System der musikalischen Rhythmik und Metrik" bis zu dem monumentalen ästhetisch-historischen Lehrgebäude der „Großen Kompositionslehre" und endlich — die reife Ernte seiner begrifflichen Lebensarbeit in einer aktivistischen Theorie des musikalischen Hörens zusammenraffend — in der „Lehre von den Tonvorstellungen", deren Aufgabe bezüglich der Musikgeschichtsforschung Riemann im Vorwort zum ersten Heft der „Abhandlungen des Sächsischen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft" (Leipzig 1916) folgendermaßen bezeichnet hat (S. VI): „Der Ergründung des Wesens der Idiotismen, die uns in der Musik fremder Völker oder vergangener Zeiten auffallen, kann nur darin bestehen, daß wir die musikalischen Begriffe, welche die Erfindung dieser Musik beherrschen, aufdecken und verstehen".

Es mag vielleicht zweifelhaft sein, auf welcher Seite seiner Neigungen — der historischen oder systematischen — sich Riemanns überragendes Wissen und Können am reichsten auszuleben und wo seine schöpferische Kraft und sein Wille zur Wahrheit sich am freiesten zu entfalten vermag; unbezweifelbar aber ist, daß der lebenspendende Quellpunkt seiner Bedeutung für die Entwicklung der Musikgeschichtsforschung in der ganz einzigartigen Verbindung von historischem und systematischem Sinn und der daraus fließenden Weite und Vielseitigkeit seiner Interessen- und Arbeitsbetätigung liegt.

Von der Überzeugung ausgehend, daß es für die Zukunft der Musikgeschichtsforschung von entscheidender Wichtigkeit ist, Riemanns historisches und systematisches

Schaffen — bis hinein in die vielfach unausgesprochenen und durch pädagogische Absichten verdeckten Grundlagen seines Denkens und in die begrifflich noch unbewältigten Instinkte eines genialen wissenschaftlichen und künstlerischen Urteils — zu bewußtem inneren Besitz zu machen, und in Verbindung zu setzen mit der Vergangenheit und Zukunft unserer Wissenschaft, konnte als Aufgabe meiner skizzenhaften Bemerkungen, deren strenge Begründung einem anderen Zusammenhang vorbehalten bleiben muß, nur der Versuch angesehen werden, die sachlichen und geschichtlichen Voraussetzungen zu einer Würdigung der Gesamtleistung Hugo Riemanns auf dem Gebiete der Musikgeschichtschreibung anzudeuten und damit den Rahmen zu zeichnen, in welchem sich eine Darstellung des musikgeschichtlichen Denkens Hugo Riemanns zu bewegen hat.

„Hören“ und „Analysieren“

Zu Hugo Riemanns Analyse von Beethovens Klaviersonaten

Von

Gust. Becking, Leipzig

„Die Analyse klassischer Kompositionen ... hat doch in Wirklichkeit keine ihrer Bedeutung entsprechende Stelle im Unterricht. Das muß anders werden, kann anders werden und wird anders werden! Ich will nicht prätendieren, daß ich hier Normen aufstelle, wie künftig diese Disziplinen gelehrt werden müssen, aber ich hoffe doch, daß die von mir angebahnte Auffassungs- und Erklärungsweise, Schematisierung und Bezifferung uns auf diesen Bahnen einen Schritt vorwärts bringen werden.“

So spricht[1]) vor 42 Jahren Hugo Riemann. Wenn der Forscher heute, an der Wende des siebenten Jahrzehnts seines Lebens, einmal rückschauend sein Schaffen durchgeht, so wird er vielleicht mit besonderer Befriedigung bei den genannten Sätzen des Jahres 1876 einen Augenblick verweilen. Er hätte ja prätendieren können! Sein Weg hat ihn weiter geführt, bisher bis zur „Lehre von den Tonvorstellungen“[2]) und zu den „Beethovenanalysen“[3]). Die dazwischen liegenden 42 Jahre haben ihm die völlige Neugestaltung der Theorie gebracht und damit eine leistungsfähige Methode der Analyse, die den hohen Ansprüchen der „Musikalischen Syntaxis“ durchaus gewachsen ist.

Es soll hier nicht versucht werden, für diese Behauptung Beispiele aus den Beethovenanalysen beizubringen. Niemand wird die Richtigkeit bestreiten! Doch wird vielleicht auch der Kenner der früheren analytischen Arbeiten Riemanns in dem neuesten Werke manches entdecken, dem er bisher noch nicht begegnet ist. Zwar zeigt die Vergleichung der durch alle Riemannschen Schriften verstreuten Erklärungen von Bruchstücken aus Beethovens Sonaten mit den vorliegenden ausführlichen Analysen,

[1]) Auf S. 62 seiner „Musikalischen Syntaxis (1877).

[2]) Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen (Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1914/15) und Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen (ebenda 1916).

[3]) L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten, Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen I, 1918. (2. Aufl. 1919) II, 1919. III erscheint demnächst.

daß die Grundlagen der Methode die alten, bewährten sind, und auch die einzelnen Ergebnisse sind in den allermeisten Fällen dieselben geblieben, doch wird man hier und da ein vertieftes Erleben, eine präzisere Fassung finden, und vielfach in der jetzt ganz einheitlich gewordenen Grundtendenz den Einfluß der zu voller Klarheit gelangten Lehre von den Tonvorstellungen verspüren können. Darüber hinaus bietet das neue Werk eine Fülle wichtiger Anregungen, manche Verbesserung des analytischen Handwerkszeuges, und zu dem, vielleicht das wichtigste von allem, die Möglichkeit, einen Einblick zu gewinnen in die Art, wie ein Riemann „hört". Die folgenden kurzen Ausführungen möchten sich beschäftigen mit den Anregungen und Neuformulierungen und mit der „Leseweise" der Beethovenanalysen. Nur geringe Beiträge können es sein. Denn wer kennte sich aus in Riemanns Art zu hören? Überrascht er uns nicht immer wieder mit anderen Vorschlägen zu tieferer Erfassung des Kunstwerks! Und wer vermöchte alle seine Anregungen zu übersehen? Hat es der Forscher doch stets als eine seiner wichtigsten Aufgaben betrachtet, durch Aufzeigung unbekannter Wege und durch Erschließung neuer Möglichkeiten zum Fortschritt der Erkenntnis beizutragen. Einer so umfassenden Erscheinung wie Riemann gegenüber, dessen Arbeiten auf den verschiedensten Gebieten in einander übergreifen, müssen alle einseitigen Standpunkte versagen. Natürlich kann man ohne genaues Eingehen auf die Grundlagen, auf denen seine Forschungen ruhen, nicht zum Verständnis der einzelnen Ergebnisse gelangen, anderseits — und das ist wichtig gegenüber manchen übereilten Beurteilungsversuchen — geben die formulierten Grundtatsachen kein Bild vom Wollen Riemanns, und ihre Kenntnis allein reicht für eine Auseinandersetzung nicht aus. Gerade solche Arbeiten, wie die Analyse ganzer Sonaten, ja aller Sonaten eines Meisters, zwingen den Forscher auch dort, wo ihm eigentlich die Grundbegriffe fehlen, eine Entscheidung zu treffen. Achtet man daher nur auf die Tatsachen, die der Analytiker selbst als seine Grundlagen herausgestellt hat, so wird man an wichtigen Ergebnissen vorübergehen. Wie oft könnte gerade dieses Residuum vorschnelle Beurteilungen entkräften und sogar dem Beurteiler Punkte zum Anknüpfen darbieten! Erst wenn man sich mit seiner Art zu „hören" und sich Klarheit über sein Erlebnis zu verschaffen, dem eigentlichen „Analysieren", eingehend auseinandersetzt, hat man Aussicht, dem ganzen, dem wahren Riemann näher zu kommen.

Möge mir mein hochverehrter Lehrer es mir nicht zum Bösen deuten, wenn ich im folgenden vielleicht einmal aus der Schule schwatze, möge er überzeugt sein, daß ich alles, was ich ihm verdanke, verwenden möchte zur Förderung und Klärung der Erkenntnis!

Riemanns ästhetische Schriften betonen verschiedentlich den Dualismus der Aufgabe der Analyse: „In der Kunstlehre die Handhabung der Mittel zu verallgemeinern und zu vermannigfaltigen, in der Ästhetik, deren Wirkung zu vertiefen und zu verstärken"[1]. Auch die Beethovenanalysen legen an vielen Stellen einen gewissen Nachdruck auf die praktische Bedeutung der Analyse und der Phrasierung. Der hohe Optimismus des Pädagogen tritt dann zu Tage, der davon überzeugt ist, daß mit vollgültigem Erfassen des Kunstwerks die richtige Interpretation Hand in Hand geht[2]. Der Ausgestaltung des Erlebnisses gilt daher immer die erste Sorge. Trotz der geflissentlichen Betonung des praktischen Zweckes der Analyse hat die Entwicklung der Dinge es wohl mit sich gebracht, daß zu der „angewandten" eine „reine"

[1]) Elemente der musikalischen Ästhetik 1900, S. 5. Auch Grundriß der Musikwissenschaft. 3. Aufl. 1919, u. ö.

[2]) Vgl. z. B. Analysen II, S. 108, 192, 324.

Wissenschaft entstanden ist, und daß der Schwerpunkt der Untersuchungen sich immer mehr von der ersteren in die letztere, als die grundlegende, verschoben hat, eine Wandlung, die für die analytische Forschung in Kunst und Literatur ganz analog festzustellen ist. Ich glaube, nicht fehlzugehen, wenn ich meine, daß auch Riemanns persönliche Bemühungen um die Analyse zwar einerseits auf die Vertiefung des Musikerlebnisses abzielten, anderseits die praktische Verwendbarkeit der Resultate im Auge hatten, in erster Linie aber gekennzeichnet sind durch das unermüdliche Ringen nach Klarheit. Wer das Glück gehabt hat, unter Riemanns Leitung stehen zu dürfen, wird sich gewiß stets daran erinnern, wie auf schier allen mit Noten beschriebenen oder bedruckten Stückchen Papier, die durch seine Hände gegangen sind, ein paar eilige Bögen und flüchtig hingeworfene Zahlen und Buchstaben Zeugnis davon ablegen, daß ihr Urheber die Gewohnheit angenommen hat, sich immerfort über jedes musikalische Erlebnis Rechenschaft zu geben. Ganz deutlich spricht Riemann das selbst aus in einem Brief, den ich zur Kriegszeit von ihm empfangen durfte, als ich einmal um Aufklärung arger Phrasierungsschwierigkeiten gebeten hatte: „Wie habe ich ringen müssen, bis mir Begriffe, wie Anschlußmotiv, Generalauftakt, Ordnung Schwer-leicht-schwer, Vorhänge, Anhänge, Elisionen, Verschränkungen usw., einigermaßen aufgegangen sind. Jeder neue Begriff dieser Art ist eine Eroberung von unschätzbarem Werte, mit dem operieren zu können, hohe Genugtuung bereitet... An der Aufbringung aller solcher Formeln und ihrer knappen Bezeichnung haben die Arbeiten meiner Schüler in umfänglicher Weise mitgeholfen. Das ist ja gerade das Schöne, das Herzstärkende solcher Arbeiten, daß der Apparat selbst unter den Händen des Arbeitenden lebendig wird und neue Zweige treibt, neue Wege weist. Lassen Sie sich also ganz und gar nicht durch solche Skrupel anfechten, sondern vertiefen Sie sich mit Bewußtsein immer wieder in die Arbeit selbst; die beglückenden Momente, wo Ihnen etwas Neues aufgeht, werden Sie reichlich entschädigen für alle ausgestandenen Seelenqualen! Niemals habe ich danach gegeizt, daß man mir glaubt, was ich behaupte (das jurare in verba magistri ist eine veraltete Sache), sondern mich der Momente gefreut, wo das Selbstvertrauen und die Selbständigkeit meiner Schüler erwachte und erstarkte, selbst bis zur Opposition und direkten Anzweifelung meiner Lehrsätze. Bei allen Konflikten kommt schließlich immer etwas Positives heraus, ein Wachsen der Erkenntnis, ein Erstarken der Methode“. Schließlich sei noch eines Bildes gedacht, das Riemanns Stellung zur Analyse recht anschaulich wiedergibt[1]): „Es ist eine Art Hyänenarbeit, welche die Analytiker mit innigem Behagen betreiben, wenn sie die Wurzeln des Kunstwerks bis in die Seele des Komponisten hineinverfolgen und sich an dem Erdklumpen erfreuen, aus dem die Blume ihren Lebenssaft gesogen.“ Der Verfasser der „Lehre von den Tonvorstellungen“ dürfte heute wohl mit einer physikalisch-chemischen Untersuchung des Erdklumpens nicht mehr ganz einverstanden sein, wohl aber bereitet ihm das Verfolgen eines musikalischen Gedankens bis in die Seele des Komponisten noch jetzt dasselbe innige Behagen, wie zur Zeit, da er sich zuerst in die Hyänenarbeit vertiefte! Als einen Hinweis auf die verschiedenen zugrunde liegenden wissenschaftlichen Tendenzen meinte ich es auch verstehen zu müssen, als Riemann vor kurzem auf die beiden erschienenen Bände der Analysen zeigte und lachend erklärte: „Das sind nämlich auch Katechismen!“ Der Gegensatz des „schweren“ Gehalts zur „leichten“ Form der Bücher sorgte für die komische Wirkung des Ausspruchs. Ich aber übersah im Geist den Weg von dem eingangs mitgeteilten Zitat des Jahres 1876 bis

[1]) Präludien und Studien I, S. 50.

zum Scherzwort des Jahres 1919: Fürwahr, das Ziel, das sich der junge Theoretiker gesteckt hatte, ist erreicht!

Unter den Forschern, die sich mit der Analyse von Musikwerken befaßt haben, herrscht im allgemeinen Einvernehmen darüber, daß man sich auf das Kunstwerk beschränken müsse, daß die Analyse nur herausheben dürfe, was wirklich darin vorhanden sei, und daß man keinesfalls fremde Elemente hineindeuten solle. Worin aber das Kunstwerk eigentlich bestehe, wo seine Grenzen zu finden seien, darüber gehen die Meinungen weit auseinander, und somit auch über die Frage, wo beim Analysieren das Herausheben von Eigenschaften des Kunstwerks aufhöre, und wo das Hineinlesen fremder Stileigentümlichkeiten oder das Messen an Vorurteilen, die der außerhalb des Kunstwerks bestimmte Standpunkt des Analytikers mitbringt, anfange. Immer wieder trachtet man, den „wirklichen" Inhalt zu erfassen und wirft einander vor, nicht streng sachlich vorzugehen. Das können z. B. die zahlreichen Äußerungen zur Analyse bei W. von Lenz[1]) und seine mühsamen Auseinandersetzungen mit Marxens Methode belegen. Man halte dazu des letzteren Urteil über Lenz[2]). Beiden macht in seinen Analysen[3]) wieder Deiters den Vorwurf der Phantasterei. Ganz deutlich bringt aber Wilibald Nagel zum Ausdruck[4]): „Es ist genug an Beethoven herumgedeutelt. Es wird Zeit, daß einmal der echte Beethoven zu Worte kommt".

Hier, an dieser subtilsten Stelle, setzt Riemann ein. Der „echte" Beethoven! Jeder vermeint ihn zu haben, nicht nur, wer sich sein ganzes Leben um ihn bemüht hat, sondern auch der „träge Hörer", ja selbst der Anfänger, der „naive Hörer". Riemann hat diese Typen oft charakterisiert, zweifellos ließen sich noch viele Abarten definieren. Wie soll man da entscheiden, wer das echte Kunstwerk hat? Hat Riemann auch viele bis dahin als richtig geltende Sätze angezweifelt, so hat ihm doch Skeptizismus als Grundanschauung immer fern gelegen, und er hat sich nicht zu der naheliegenden Antwort bekannt, daß eben über das „echte" Kunstwerk nichts zu entscheiden sei. „Typische Bahnen", worin sich die Tonvorstellungen beim Musikerleben bewegen, hat das bisher letzte theoretische Werk aufgewiesen, als Wiederlegung der musikalischen „Form und Regelverächter" sind auch die Ergebnisse der Beethovenanalysen gedacht[5]). Aber die Entscheidung über das echte Kunstwerk ist nicht so ohne weiteres möglich, es ist uns ja nicht gegeben in akustisch meßbaren Größen, sondern einzig im Erlebnis. Eine andere Art des Erfassens von Kunstwerken gibt es nicht, ein wissenschaftlicher Ersatz, etwa das schematische Aufbauen aus Ergebnissen der Analyse ist von vornherein ausgeschlossen. Überall, wo der Erlebniswert fehlt, ist das Kunstwerk verflogen. Das hat Riemann immer wieder gelehrt, wenn er uns darauf hinwies, „daß man nur beziffern darf, was man wirklich hört". Man kann diesen oft gebrauchten Ausspruch nicht genug wiederholen, denen gegenüber, die aus dem Umstand, daß das Kunstwerk allein im Erlebnis gegeben ist, ableiten zu müssen glauben, daß eine wissenschaftliche Analyse notwendigerweise am eigentlich künstlerischen vorbeigreifen müsse. Der Kampf gegen die vermeintlichen Übergriffe der Wissenschaft ist von den Form- und Regelverächtern in der Kunstästhetik mit äußerstem Raffinement und methodischer Schärfe geführt. Der Musikwissenschaft gegenüber zeichnet er sich eher durch Zähigkeit der Vorurteile, die mit steter Wiederholung derselben Ar-

[1]) Z. B. Beethoven 2. Aufl. 1860. III, 2. S. 76.
[2]) L. v. Beethovens Leben und Schaffen. 5. Aufl. I, 37.
[3]) In Thayer, L. v. Beethovens Leben I (2. Aufl.), IV und V.
[4]) Beethoven und seine Klaviersonaten I, Vorwort.
[5]) I, Vorwort.

gumente gepaart geht, durch ein passives Verhalten und Ablehnung der Diskussion überhaupt aus. Daß man Riemann den Vorwurf des Schematismus hat machen können, beweist deutlich, daß man im besten Falle mit der Kenntnis seiner Formulierungen eine Beurteilung versucht hat, ohne sich in seine Methode, die Grundbegriffe anzuwenden, hineingelebt zu haben. Wie erwähnt muß eine solche Einseitigkeit zu Urteilen führen, die den Sachverhalt geradezu auf den Kopf stellen.

Vom „musikalischen Hören“[1]) ist Riemann ausgegangen. Dort fand er die Grundlagen der Harmonielehre. Das Problem des Hörens hat er nie mehr losgelassen. Und daß es sich dabei nicht um etwas bloß Akustisch-Physiologisches handelt, braucht nicht gesagt zu werden. Das „Hören“ Riemanns ist das „Musikerleben“, wenn man diesen Terminus, der für die allgemeine Kunstwissenschaft in Betracht kommt, gebrauchen und das vage „Genießen“ vermeiden will. Schon in den frühesten Schriften betont Riemann die Aktivität des Musikhörens, er hat die Aktivitätstheorie in einer philosophischen Grundanschauung verankert und ihre Elemente bis in die griechische Theorie verfolgt. Die Formulierung des Musiklexikons[2]): „Hören ist nicht nur ein passives Erleiden . . ., sondern ein aktives Auffassen . . . ein Verknüpfen . . .“ zeigt durch Voranstellung der Negation noch deutlich, daß die Aktivitätstheorie vor allem wohl aus dem Widerstand gegen übertriebene Ansprüche tonpsychologischer Untersuchungen erwachsen ist, die zugleich auch etwas über das künstlerische Erlebnis aussagen wollten. Das legte den Schluß nahe, daß man das musikalische Hören als bloßes Erleiden von Schalleindrücken betrachte. Dagegen hat sich Riemann immer gesträubt, ihm ist eine solche passive Grundeinstellung für das musikalische Erleben durchaus ungenügend, und er hat gemeint, in der Aktivitätstheorie eine bessere Erklärung zu finden für die Art, wie ein „geübter Hörer“ sich verhält. Läßt man dahingestellt, ob diese Theorie für die Psychologie des Erlebnisses ausreicht oder im psychologischen Sinn überhaupt nur möglich ist, was ja die Musikwissenschaft schwerlich wird entscheiden können, so gewährt sie uns doch zweifellos wichtige Einblicke in das, was Riemann am Hören für besonders wertvoll hält: Alles, was nicht am augenblicklichen Schalleindruck hängt, das fortwährende Verknüpfen von Dagewesenem mit Geschehendem, das Einstellen jedes Teilchens in den Zusammenhang, die Orientierung, wohin der Weg geht, das Beziehen aller Werte auf vorläufige und endgültige Schlüsse, kurz, eben das, wozu ein passives Verhalten, das nur den sich abwickelnden Eindrücken folgte, nicht im Stande wäre. Es liegt hier die systematische Überwindung der naiven Anschauung, das ganze Tonstück sei eine Aneinanderreihung seiner größeren und kleineren Teile, zugrunde. Nicht vielleicht so sehr die Wichtigkeit der psychischen Aktivität an sich, als der Umstand, daß weitaus die meisten der im Musikerlebnis erfaßten Beziehungen nicht zwischen den einander wirklich unmittelbar folgenden Teilchen des Tonstücks liegen, sondern in vielen „Schichten“ sich durch das ganze Kunstwerk hinziehen, so daß sie bei passiver Einstellung des Hörens gar nicht bis ins Erlebnis gelangen könnten; was, wie die Erfahrung lehrt, beim ungeübten Hörer allzu oft der Fall ist. Der „trägen Leseweise“ geht viel verloren, lautet Riemanns Warnung immer wieder.

Für die Analyse ist die Herausstellung der großen Wichtigkeit der Beziehungen, Einstellungen, Verknüpfungen des „Hörens“ eine Errungenschaft, die ihre Bedeutung behält, ob man nun im Übrigen die Aktivität des musikalischen Genießens anerkennen will oder bei der musikwissenschaftlichen Betrachtung vom Psychologischen absieht und die Aktivität aus den Psychischen heraus gewissermaßen in das Kunstwerk hin-

[1]) Dissertation 1873.

[2]) 8. Aufl. Artikel „Hören“.

überschieben will, und somit den Hauptwert legt auf die sachlichen Substrate der Erlebnistätigkeit, auf die Kräfte, Beziehungen, Verläufe, die in den verschiedensten Schichten im Kunstwerk leben.

Die Annahme der Aktivität des musikalischen Erlebens macht es dem Hörer zur Pflicht, bei einem unbefriedigenden Eindruck nicht halt zu machen, sondern die Schuld an einen nicht vollwertigen Erlebnis zuerst in der mangelhaften Erfassung, nicht beim Kunstwerk, zu suchen. Ein tieferes Eindringen, ein intensiveres Verknüpfen, eine gesteigerte Aufnahmetätigkeit ist ja stets möglich und führt wahrscheinlich auch zu besseren Resultaten. Wie Riemann selbst sich von den äußeren Schichten in die tieferen Zusammenhänge des musikalischen Geschehens hineingearbeitet hat, zeigt die Entwicklung seiner Theorie. An einigen Beispielen läßt es sich verfolgen, unter anderen an der Analyse der Anfangstakte vom Largo des Beethovenschen op. 7. Während die „Neue Schule der Melodik" 1883 noch die Motivbegrenzung von den Pausen abhängig macht, spannt schon in der allernächsten Zeit die Phrasierungsausgabe ihre Bögen weiter und deutet damit an, daß hier mehr vorliegt, als die äußere Gleichheit der Figuren vermuten läßt. Schließlich stellt die Analyse im „System der Musikalischen Rhythmik und Metrik" (S. 123), 1903, die fraglichen Takte in ihren melodisch-harmonischen Zusammenhang ein. Damit ist die Auffassung durch die obere Schicht hindurchgedrungen und hat sich an den tiefer liegenden Verläufen orientiert. So braucht Riemann auch nie absprechende Urteile über Beethovensche Sätze auszusprechen. Wo andere Analytiker sich mit Beethoven nicht einverstanden erklären, kann er oft ein Mißverständnis, ein Versagen der Auffassungsfähigkeit als Grund dafür aufdecken. In zweifelhaften Fällen tiefer einzudringen, die Zahl der Anknüpfungspunkte für das musikalische Hören zu vergrößern, ist eine schöne Folgerung aus der Aktivitätstheorie.

Ist somit die Möglichkeit verschiedener Erlebnisse ein und desselben Kunstwerks anerkannt, je nach der Fähigkeit des Hörers und nach seinem mehr oder weniger aktiven Verhalten, so tritt natürlich die Frage nach der Bedeutung und Berechtigung der verschiedenen Leseweise (so lautet der oft gebrauchte Terminus Riemanns) in den Vordergrund. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft lehren, daß die Entscheidung, welches Erlebnis das wertvollste sei, keineswegs ohne weiteres möglich ist[1]). Wenn auch die höher stehende Auffassung in umfassenderer Weise dem Kunstwerk gerecht werden wird, so sind doch Reichhaltigkeit oder gar Intensität keine Kriterien für den Wert des Erlebnisses und sagen nichts darüber aus, ob auch wirklich ein angemessenes Verhalten vorliegt. Darüber kann nur eine Untersuchung des Kunstwerkes Auskunft geben, die aber wieder auf stilgemäßer Einfühlung beruhen muß. Die primäre Bedeutung des Erlebnisses läßt sich eben in keiner Weise ausschalten. Stilgemäße Einfühlung muß schließlich auch das Material für die kunstwissenschaftliche Bearbeitung liefern. Eine Kontrolle des Einzelfalles ist erst dann möglich, wenn durch Untersuchung vieler Kunsterlebnisse gewisse Stilkriterien herausgestellt sind.

Die Unterscheidung verschiedener Leseweise bei Riemann führt mitten hinein in dies Problem. Es handelt sich dabei nicht um Psychologisches, etwa die Sonderung der Elemente im komplizierten ästhetischen Verhalten, sondern stets ist das Tonstück Zweck und Ziel der Betrachtung. Unendlich viele Verknüpfungen, Beziehungen, Orientierungen könnte das „Hören" im Tonstück vornehmen, es könnte Teile zusammenrücken oder trennen, gewisse Punkte hervorheben, ihnen abschließende Bedeutung zusprechen und andere nur in bezug auf diese gelten lassen, es könnte nahezu willkürlich

[1]) So bei Emil Utitz. Grundlegung der allgemeineren Kunstwissenschaft. Stuttgart 1914. VI. Kapitel.

herrschen, da die akustischen Erscheinungen keinerlei Äquivalent für die „Beziehungen" und „Verknüpfungen" bieten. Die Zahl der Möglichkeiten ist dadurch natürlich ganz wesentlich beschränkt, daß die einzelnen Annahmen in einander übergreifen und sich gegenseitig beeinflussen und bedingen. Dadurch führen die meisten zu Absurditäten, die garnicht erlebt werden könnten. Für den Analytiker gilt es, die übrig bleibenden Fälle, mit denen sich sein Hören wohl abfinden kann, auf ihre Berechtigung hin zu prüfen. Wie schwierig die Entscheidung im einzelnen ist, erhellt daraus, daß selbst Riemann vielfach die Frage offen läßt, und zwar besteht die Ungewißheit hier für das Erlebnis selbst, nicht etwa für die wissenschaftliche Bearbeitung eines deutlich vorschwebenden Erlebens. Von der Sammlung ähnlicher Fälle und der Statuierung von Stileigentümlichkeiten ist dann vielleicht einige Klärung zu erwarten.

Ein Beispiel möge das belegen. Das Thema des Adagio op. 31II bildet Motive heraus, deren Einordnung nicht ganz einfach ist. Die Beethoven-Analysen erwägen die Möglichkeit, daß im zweiten und vierten Takt die Töne in der zweigestrichenen Oktave Anhangsmotive zu den vorhergehenden Schwerpunkten sind oder aber vorwärts bezogen werden müssen, womit Auftakte von ganz riesiger Spannung angenommen würden. Der große Unterschied der beiden Leseweisen ist bei diesem Beispiel besonders einleuchtend. Riemann ist der letzteren Auffassung nicht abgeneigt, entscheidet sich aber nach einem Vergleich mit ähnlichen Fällen für die erstere. Wie man sich auch dazu stellen möge, welche Lösung man annehmen will, oder gar meint, daß sie alle beide recht haben, man wird die Belege im Kunstwerk suchen müssen. Der Fall hier ist so lehrreich, weil verschiedene Auffassungen ohne geradezu zutage liegende Absurditäten durchgeführt werden können. Zu Zweifeln könnte weiter der metrische Bau der ersten Takte Anlaß geben. Das Thema beginnt sicherlich mit einem schweren Takt, die Ordnung der folgenden jedoch ist näher zu bestimmen. Man könnte Entsprechungen zwischen dem (abgezählten) ersten und dritten oder zwischen dem dritten und fünften annehmen. Die zweite Auffassung würde mit den weitgespannten Auftakten rechnen und in metrischer Hinsicht einen Schwerpunkt höherer Ordnung voranschicken: 8 1-2-3-4 6-7-8. Wenn auch das Aneinanderstoßen der beiden achten Takte[1]) bei der Wiederholung des Themas diese Lösung unwahrscheinlich macht, so ist das doch vorerst ein Grund außerhalb des Themas selbst. Sieht man von der Vorausschickung des Anfangsschwerpunktes und von der Beantwortung des Vordersatzes durch den dreitaktigen Nachsatz ab, und betrachtet also nur (metrisch) 1-4, so würde man in der Entsprechung melodisch-harmonisch dieselben Verhältnisse finden, wie in den Anfangstakten von Mozarts G dur-Sonate (K.-V. 283); auch die Motive haben dort ähnliche Gestalt. Die zugrunde liegenden Melodieschritte sind $\overparen{T^1\ D^3}\ \ \overparen{D^7\ T^5}$. Die lose Gegenüberstellung Mozarts kommt aber nur selten bei Beethoven vor[2]) und paßt nicht recht zu dessen Technik der eng in einander schließenden Entsprechungen. Deshalb wird man doch gegen die Annahme der Symmetrie vom (gezählten) dritten zum fünften Takt Bedenken haben und sich der Lösung zuwenden, die den ersten und dritten Takt zu einander in Entsprechungsverhältnis setzt, wofür sich auch Riemann ohne weiteres entscheidet. Daß damit noch nicht alle Fragen beseitigt sind, sei bemerkt, doch darf die eingehende Behandlung des Falls die hier zu weit führen würde, einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben. Einer Ablehnung des soeben besprochenen Entweder—Oder gegenüber kann darauf hingewiesen werden, daß in dem Beethovenschen Thema trotz der engen Beziehungen aller

1) Das übrigens vorkommt z. B. in Mozarts c moll-Sonate, K.-V. 457, Takt 8/9.

2) Z. B. im zweiten Thema op. 10I.

Werte aufeinander kein Rückfall in die Technik der altklassischen Zeit, im Sinne einer einheitlich durchgehenden linearen Entwicklung, vorliegt, sondern daß die Symmetrien durchaus grundlegend bleiben. Das Beispiel vermag zu zeigen, wie Beethoven den „Liedtypus"[1]) zu behandeln weiß. Im Ganzen finden sich unter den Beethoven-Analysen doch nur verhältnismäßig weniger, denen ein nicht fest bestimmtes Erlebnis zugrunde liegt; für die Mehrzahl der offenen Fragen beruht die Ungewißheit der Entscheidung auf dem wissenschaftlichen Teil der analytischen Arbeit. Hier beginnt das eigentliche, engere Problem der Analyse. Riemanns eingangs erwähntes Ringen nach Klarheit bezeichnet diese Stelle, wo es sich darum handelt, das im Erlebnis gegebene nunmehr wissenschaftlich zu erfassen. Hier wird man die Grenze der Analyse zu anderen Gebieten, vornehmlich zur Psychologie, bestimmen müssen. Viel Material aus den langwierigen ästhetischen Untersuchungen über Form und Inhalt kann hier verarbeitet werden. Ganz deutlich ist das Problem gefaßt, wenn Riemann bei der Behandlung des zweiten Satzes von Op. 78[2]) sagt, daß es seiner Analyse nicht gelingt, auszudrücken, was ihm vorschwebt. Zur Struktur des Kräftesystems, als welches sich uns das Tonstück darstellt, vorzudringen, die innere Ordnung und Gesetzmäßigkeit aufzudecken, Elemente und höhere Bildungen zu bestimmen, Zusammenhänge klarzustellen, das und vieles Ähnliche soll von der Analyse geleistet werden. Von äußerster Wichtigkeit dabei ist, daß die Analyse sich einer Grenzüberschreitung schuldig macht, wenn sie den Sprung über das eigentlich künstlerische hinweg versucht. Mag die Psychologie erklären, wie das Musikerlebnis sich zusammensetzt aus Elementen, die vielleicht auch sonst, außerhalb des Kunstmäßigen, angetroffen werden, die Analyse hat es nur mit dem Kunstwerk zu tun und allem, was ihm immanent ist. Dadurch, daß sie Einblicke in die Struktur gewährt, trägt sie ganz wesentlich zur Erleichterung des Erlebens, des Verständnisses bei; zu erklären, im Sinne eines Aufbauens aus Elementen, denen der Kunstcharakter fehlt, vermag sie das Kunstwerk nicht. Alle durch die Analyse losgelösten und einzeln betrachteten Teile müssen integrierende Bestandteile des Kunstwerks sein und Erlebniswert besitzen. Abstraktionen, denen ein solcher Charakter fehlt, sind immer in größter Zahl möglich, bedeuten aber nichts als Spielereien mit der Methode. Daß sie bisweilen als Hilfsmittel wichtige Dienste leisten können bei der Unterscheidung wirklicher, „lebender" Zusammenhänge und nur theoretisch möglicher „toter" Verknüpfungen, sei nicht bestritten.

Aus methodischen Gründen erwachsen dem Analytiker, selbst wenn bei ihm ein ausgeprägtes Erlebnis vorliegt, noch immer die größten Gefahren. Da ist zuerst das psychologische Interesse, das ihm allzuleicht auf Abwege führt. Der Schluß, daß die Untersuchung eines Erlebnisses eben eine psychologische sein müsse, ist verlockend. Aber wenn in diesem Sinne ein Musikwissenschaftler etwa eine Musikpsychologie erstrebt (im Gegensatz zur Tonpsychologie), so wird sich doch immer herausstellen, daß der Psychologe, dessen Augenmerk sich auf die psychischen Vorgänge richtet, auch darunter etwas anderes verstehen wird als der Analytiker, dem es in erster Linie auf das gegebene Tonstück ankommt. Die oben besprochene Aktivitätstheorie vermag in den verschiedensten Nuancen das psychologische Interesse noch zu verstärken, indem sie von Verknüpfungen, nicht von Zusammenhängen, spricht, oder die Absicht des Komponisten und ähnliches ins Feld führt, was alles ein Abirren vom eigentlichen Weg der Analyse zur Folge haben kann.

[1]) „Liedtypus" und „Fortspinnungstypus" in grundlegender Unterscheidung bei W. Fischer. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Studien zur Musikwissenschaft (herausgegeben von G. Adler) III, S. 24.

[2]) Analysen III, S. 158.

Eine weitere Gefahr in methodischer Hinsicht, auf welche Worringer[1]) in der Kunstwissenschaft und Ernst Kurth[2]) für die Musikwissenschaft besonders ausführlich hingewiesen haben, besteht dann, wenn man mit fremden Stilkriterien an die Analyse des Kunstwerks herantritt. Das analytische Handwerkszeug ist dann inhaltlich zu fest bestimmt, und das Ergebnis der Bemühungen wird sein, daß man in mühseligem Verfahren die Elemente auch wirklich im Kunstwerk zu finden glaubt, die man selbst zuvor „hineingelesen“ hat. Wer diesen Irrweg einmal beschritten hat, wird wissen, zu welch quälenden Anstrengungen eine solche Auseinandersetzung mit der eigenen Methode führen kann. Anderseits soll die Erkenntnis dieser Gefahr nicht zur völligen Verwerfung von Begriffen führen, die zum Grundbestand der analytischen Methode gehören. Darauf hat, Worringer gegenüber, Utitz[3]) hingewiesen, und zur Frage der Metrik Bachs scheint mir auch nach den Ausführungen Kurths im 3. Heft dieser Zeitschrift noch eine Diskussion möglich zu sein.

Wer für die Resultate seiner Analyse irgend eine Bedeutung beanspruchen will, wird zur Frage, auf welchen Begriffen er seine Methode aufbauen will, Stellung nehmen müssen. Bloße Einfühlung gibt keine Kriterien ab. Alle Versuche, lediglich auf Grund eines Erlebnisses ein Tonstück zu analysieren, rekurrieren stillschweigend oder unwissentlich auf irgend eine Methode. Die Gewähr einer einheitlichen Grundlage fehlt dann natürlich. Ohne fundierende Begriffe ist nicht einmal die Vergleichung zweier Kunstwerke möglich. Kurz und bündig sagt Riemann[4]): „Analysen setzen die zielbewußte Anwendung von Gesichtspunkten voraus“, und demgemäß hat er selbst stets nur auf fester systematischer Grundlage analysiert. Wie er oft betont hat, ist ein System der Analyse niemals fertig. Immer ist es möglich, die Grundlagen noch zu vertiefen und vielleicht einheitlicher zu gestalten, während nach der anderen Seite hin die Begriffe stets zu differenzieren sind, damit man mit ihnen in die feinsten Verästelungen des im Kunstwerk gegebenen Kräftespiels eindringen kann. Nach beiden Richtungen, Vertiefung und Verfeinerung hat Riemann unablässig sein System ausgebaut, zuletzt in den beiden Aufsätzen zur Lehre von den Tonvorstellungen und in den Beethovenanalysen. Wie man aber auch die Grundlagen umformen möge (und die Lehre von den Tonvorstellungen tut das in ausgiebiger Weise!) und wie man auch die Begriffe weiten und dehnen möge (die Beethovenanalysen weisen da auf manches ganz Neue), die Einheitlichkeit der Methode ist das erste Erfordernis. Gibt man die auf, so verfällt man ins bloße Konstatieren von Tatsachen, deren Bedeutung erst noch zu erweisen ist. Einordnung ins Ganze ist, wie beim Erlebnis, auch Aufgabe der wissenschaftlichen Bearbeitung.

Vertiefung und Verfeinerung finden wir in den Beethovenanalysen hauptsächlich auf dem Gebiete, das den Riemannschen Analysen so recht ihr eigenartiges Gepräge verleiht: in der Metrik. Aus unscheinbaren Anfängen heraus hat Riemann diesen Teil der Theorie zu einer Höhe gehoben, die nur noch von der Harmonik erreicht wird. Mit einer unübersehbaren Fülle der feinsten Differenzierungsmöglichkeiten der Begriffe steht die Metrik aber überhaupt ganz einzigartig da. Die Frage nach ihren Grundlagen gehört zu den meist umstrittenen der Theorie und bildet ein Kernproblem der Analyse. Bei ihrer Diskussion kommen leicht die mannigfaltigsten Mißverständnisse und Verwechslungen vor. Man denke z. B. an die Vieldeutigkeit des Terminus Akzent, der oft von der effektiven Dynamik her in eine nur ideelle übertragen wird,

[1]) Abstraktion und Einfühlung 4. Auflage 1916.
[2]) Grundlagen des linearen Kontrapunkts 1917.
[3]) a. a. O. I, S. 282.
[4]) Grundriß der Musikwissenschaft. S. 106.

und dann durch eine Verwechslung in die Metrik übergeht, wo er dann wieder in Streit gerät mit der effektiven Dynamik. Das Verhältnis der Metrik zur Form, zur Rhythmik und besonders zur Dynamik bedarf entschieden einer Klärung [1]), wenn die vielen Mißverständnisse unmöglich werden sollen und Einvernehmen über die Aufgaben der Analyse in bezug auf die Metrik erreicht werden soll. Man darf sich nicht verhehlen, daß es bei dem heutigen Stande der Metrik vielleicht nur einem Riemann gelingen wird, metrische Untersuchungen, wie die in den Beethovenanalysen, durchzuführen. Andere Analytiker, die nicht über die Gabe verfügen, immer mit Sicherheit den Punkt zu treffen, wo das Hauptproblem verborgen ist, werden sich mehr an Regeln und Formeln forthaspeln müssen. Sie werden gut tun, die Riemannschen Mahnungen zu beherzigen: Nur zum Objekt der wissenschaftlichen Behandlung zu machen, was auch wirklich Erlebniswert gewonnen hat, und ferner, nicht übereilt zu konstatieren und zu verallgemeinern, sondern zu bedenken, daß jedes Erlebnis sich noch vertiefen läßt.

Was Riemann von der Metrik erwartet, zeigen seine Definitionen [2]). Dabei sei wohl beachtet, daß kein Wort fällt über Akzentuation des schweren Taktes. Immer handelt es sich um formale Fragen und das Problem Leicht–Schwer. Die Definition des Musiklexikons verknüpft die Erscheinung Leicht–Schwer mit erkannter Symmetrie, wobei man unter Symmetrie mit dem „System der musikalischen Rhythmik und Metrik" [3]) die „Gegenüberstellung zweier eigentlich als gleichgemeinter Einheiten" verstehen wird. Der Charakter „Schwer" kommt dabei dem zweiten Gliede der Symmetrie zu, d. h. nicht dem bloß nachfolgenden, zeitlich zweiten, sondern dem, das die Symmetrie schließt, ihr einen vorläufigen Sinn gibt. Das kann sich aber wieder nur aus dem harmonisch-melodischen Sinn der Elemente ergeben, welcher erst einen Zusammenschluß möglich macht und auch über die Stellung der Bildung im Verlauf des Ganzen entscheidet. Irgend ein eigenes Kriterium für Leicht und Schwer, etwa mit einem akustischen Äquivalent gibt es nicht. Die Bestimmung muß stets zurückgreifen auf den Sinn des fraglichen Elements in seinem Zusammenhang.

Soll einer „Symmetrie" überhaupt Erlebniswert zukommen, so darf der „Schritt", der durch die Glieder gebildet wird, nicht „tot" sein, sondern muß ein wirklich geschehender mit konstruktiver Bedeutung für das übergeordnete Ganze sein. Der schwere Wert wird zum Vertreter des Schrittes, der leichte muß dazu irgendwie in den schweren „eingehen". Je nach seinem Sinn ordnet sich der schwere Takt wieder ein in die Reihe der vorhergehenden und folgenden gleichen Werte. „Schwer" bestimmt sich also „nach unten" dadurch, daß es Ziel und Vertreter eines sinnvollen Verlaufs ist, „nach oben" durch Hineinhebung dieses elementaren Gebildes in einen höheren Zusammenhang. Alle Teilverläufe gehen schließlich ein in einen definitiven Schlußwert, für die Periode den Takt (8). Unter ihm ordnen sich die schweren und leichten Takte in drei Schichten, die niederste für die Verläufe von (1) zu (2), (3) zu (4), (5) zu (6) und (7) zu (8), die nächst höhere, (2)–(4), (6)–(8) und die höchste (4)–(8). Wie es bei diesen Zeichen keineswegs auf eine Skansion im Sinne eines Akzentschemas abgesehen ist, zeigen Bezifferungen wie (6a). Ein solcher Takt ist in derselben Schicht schwer wie der sechste. Er ist vielleicht eine bloße Wiederholung zu ihm, vielleicht verschiebt er seine Bedeutung, überbietet ihn sogar, aber jedenfalls fehlt ihm ein für den antwortenden Wert entscheidendes Merkmal, so daß

[1]) Wichtige Beiträge dazu brachte Ernst Kurth. A. a. O.

[2]) Z. B. Neue Schule der Melodik (1883) S. 182. Elemente der musikalischen Ästhetik (1900) S. 141. System der musikalischen Rhythmik und Metrik S. 307. Musiklexikon. Artikel „Metrik".

[3]) S. 198.

er nicht als abschließend zu (6) verstanden werden kann. Der Inhalt (6)–(6a) „lebt" vielleicht, ein Verlauf, der in eine höhere Schicht übertritt, ist er nicht. In den Beethovenanalysen führt Riemann eine andere bisher noch nicht als typisch aufgewiesene Art des 6. Taktes ein: (6a)[1]) zu den Eigenschaften des Taktes (6a), der meistens den Wechsel von leichten und schweren Werten nicht stört (5a geht voraus), für den Fall aber, daß er unmittelbar auf (6) folgt, rückwärts orientiert ist, bringt (6a) die enge Beziehung auf den Schlußschritt hinzu. Er vereinigt sich mit dem 7. und 8. Takt zu einer Triolenbildung, durchbricht damit also immer die strenge Symmetrie. Mit der Aufdeckung dieser bei Beethoven überaus häufigen Erscheinung fügt Riemann zu den im „System der musikalischen Rhythmik und Metrik"[2]) zusammengestellten Arten der Takttriolen vielleicht die wichtigste hinzu. Ganz einfach ist die Lösung wieder, sie trifft den Kern des Phänomens. Alle Versuche, statt (6a, 7, 8) etwa mit (7, 7a, 8) durchzukommen, scheitern an dem einheitlichen, stetigen Verlauf der Takte (meist Kadenz), der keine Wiederholungen im Innern zeigt. Wie weit aber die neue Bildung führen kann, möge Takt 51—55 des ersten Satzes von Op. 31II erläutern, wo Takt 51 regulär (6) ist, der nächste ist wieder schwer als Anfangsglied eines dreitaktigen Schlusses, in dem aber der leichte Takt (7) wieder auf den doppelten Wert gedehnt ist. So erhält man zwei Triolenbildungen verschiedener Art zusammengedrängt: 6, 6a, 7, 7a, 8, die Folge zweier schwerer und zweier leichter Takte. Der Anfänger in der Analyse schreibt ähnliche Bezifferungen gern nieder, er weiß nicht, daß sie keine geringe Anforderungen an den Hörer stellen.

Trotzdem Riemanns Metrik in entscheidenstem Gegensatz zur alten Akzenttheorie durchgeführt ist, hat man sie dennoch verschiedentlich als Akzentschema zu verstehen und zu wiederlegen gesucht. Die Frage nach dem Verhältnis von Metrik und Dynamik, und von immanenter und effektiver Dynamik ist hier von größter Bedeutung.

Jedem musikalischen Verlauf kommt sicherlich eine eigene dynamische Ausgestaltung zu, vor allem ein (ideelles) Anwachsen der Tonstärke, das mit dem Fortschreiten der Entwicklung zum Zielpunkt hin parallel geht. Größere und kleinere Linien und Verläufe im Tonstück treten alle mit ihrer dynamischen Steigerung auf. So ist für Riemann z. B. eins der wichtigsten Kriterien für die Motivabgrenzung die Tatsache, ob die zu bestimmende Bildung ein Anschwellen bis zu dem vermeintlichen Schwerpunkt vertragen kann. Während aber hier in den Taktmotiven die Verläufe noch am ehesten rein und ohne Kreuzungen vorliegen, so stellt sich dem Versuch, die immanente Dynamik in höheren Bildungen zu verfolgen, schon gleich die Schwierigkeit entgegen, daß die verschiedensten Linien einander stören und ihre dynamischen Ansprüche sich gegenseitig ausschließen. Irgendwie, gewiß nicht durch mathematische Summierung, wird die effektive Klangstärke aus dem Zusammenwirken der einzelnen immanenten hervorgehen. Nach der jeweiligen Bedeutsamkeit einer Linie, wird auch ihre Dynamik sich vordrängen oder zurücktreten. Am verwickeltsten liegen die Verhältnisse wohl in der Kadenz. Gerade Beethoven prägt dort die verschiedensten Linien und Schritte aus. So tritt oft die Subdominante zweimal auf, jedesmal mit verschiedener Funktion, der Quartsextakkord bildet ein eigenes Motiv heraus und sogar die schließlich sich ergebende Dominante läßt es noch einmal zu einer neuen Verwicklung kommen. Die Art, wie der Komponist all die Linien zur Geltung bringt entscheidet auch darüber, wie die effektive Dynamik aus dem Gewirr der gleich-

[1]) Erläutert Bd. I, S. 42 und 323.
[2]) S. 242.

zeitigen Stärkeverhältnisse an die Oberfläche tritt, daß dabei metrische Schwerpunkte vielfach akzentuiert sein können, ist ersichtlich, ebenso aber, daß keineswegs immer ein Zusammenfallen mit dem dynamischen Höhepunkt stattzufinden braucht. In irgendwie verwickelte Verhältnisse wird man mit einer so primitiven Annahme wie schwer = betont kaum eindringen können. Außerdem ist ja die immanente Dynamik nicht die einzige Möglichkeit, wie die verschiedenen Stärkegrade im Tonstück gegeben sein können. Verwandt ist z. B. die Akzentuierung des Anfangs eines neuauftretenden Verlaufs, die vor allem wieder bei Beethoven äußerst häufig ist, und auf der ein gut Teil der „Hell-dunkel-Wirkungen" beruht. Sie vermag das immanente Crescendo eines Motivs geradezu in ein effektives Diminuendo zu verwandeln. In solchen Fällen wird der metrisch gewichtigere Wert dynamisch schwächer. Schließlich stehen dem Komponisten die Werte Stark-Schwach frei zur Verfügung, wie Hoch-Tief oder Lang-Kurz, und die Art, wie er mit ihnen schaltet, ist bestimmend für das Auftreten von Konflikten zwischen immanenter und effektiver Dynamik. Außer metrischen Schwerpunkten, dynamischen Stärkepunkten, melodisch höchsten Punkten könnte man auch einen Höhepunkt des Verlaufs, etwa den der stärksten Verwicklung vor dem entscheidenden Schlußschritt, annehmen. Akzent und Höhepunkt sind vieldeutige Begriffe, die einer genauen Prüfung bedürfen, wenn sie zu einwandfreien Werkzeugen der Analyse werden sollen.

Über die Verteilung der dynamischen Schwerpunkte im Tonstück a priori etwas aussagen zu wollen, verbietet die Natur der Dynamik. Die Riemannsche Metrik hält sich frei von solch aussichtslosem Unterfangen. Wichtiger ist ein Bedenken, daß man gegen die Symmetrie, als ihre Grundlage erheben könnte. Bekanntlich hat Riemann eine Periode mit symmetrischer Anordnung der schweren und leichten Takte in drei Schichten zum normativen Grundschema erhoben und mißt an ihr alle metrischen Erscheinungen. Es fragt sich, ob für alle Musik dieser Maßstab wohl der richtige ist. Der Analytiker gerät hier zweifellos in Gefahr, Elemente, die in seinem Handwerkszeug enthalten sind, ins Kunstwerk hineinzulesen. Zur Entscheidung dieser Frage ist es wichtig, was man unter „Messen an einem Grundschema" verstehen will. Sicherlich geht es nicht an, neben normalen auch nicht normale Kunstwerke zu unterscheiden. Jedes Kunstwerk erwächst normal aus den in ihm wirkenden Kräften. Eine Vergleichung aber des einzelnen Tonstücks mit einem etwa aufgestellten Grundtypus seines Stiles kann doch erst stattfinden, wenn man die Struktur des Stückes nach irgend welchen Gesichtspunkten bestimmen kann. Bei der ersten Arbeit kommt es also sicherlich auf das Erkennen der Umstände an, aus deren Zusammenwirken eine metrische Erscheinung hervorgeht; eine Vergleichung kann dann noch gar nicht geleistet werden. Mathematische Vergleichung der Taktzahlen ist immer möglich, nur kommt dem Abzählen für die musikalische Metrik keine Bedeutung zu!

Das „System der musikalischen Rhythmik und Metrik" zeigt ausführlich, wie Riemann sich das Messen an der achttaktigen Periode denkt. Um bei der allergröbsten Einteilung zu bleiben, gehören zu den Abweichungen vom Grundschema die Vorhänge, Anhänge, Verschränkungen und Elisionen. Die ersten drei dieser Erscheinungen geben sich stets als Komplizierungen zu erkennen, ohne daß man ein symmetrisches Schema als Maßstab zugrunde zu legen brauchte. Anders steht es mit den Elisionen. Riemann hat auf den großen Unterschied zwischen ihnen und Verschränkungen hingewiesen. So zeigt z. B. die Periode 1—4 = 5—8 alle Werte der strengen Achttaktigkeit, nur sind der Schluß des ersten und der Anfang des zweiten Halbsatzes gewaltsam zusammengeschoben auf den Raum eines Taktes. Das Ineinandergreifen ist jedoch deutlich ersichtlich und zeigt Schluß- und Anfangswerte nebeneinander oder aufein-

ander, in welchem Falle der Schlußwert ganz verdeckt sein kann. Dagegen zählt die Periode 1—4, 6—8 ebenso wie die vorige zwei effektiv sieben Takte, stellt aber in der Mitte den sechsten neben den vierten, ohne daß das Fehlen des fünften irgend wie motiviert wird. Alle Beantwortungsverhältnisse sind ganz normal. In solch einem Fall muß man die symmetrische Ordnung des Grundschemas zu Hilfe nehmen, um überhaupt eine Abweichung konstatieren zu können. Die Elision eines ganzen Taktes ist dann allerdings eine sehr komplizierte Bildung. Riemann bemerkt dazu, daß diese Durchbrechung der Symmetrie viel weniger störend wirke, als man vermuten sollte. Wie vorauszusehen, ist die Lehre hier, wo es sich wirklich um ein Messen an Normen handelte, die den wirklichen Verhältnissen gar nicht zugrunde liegen, nicht stehen 'geblieben. Die Aufsätze zur Lehre von den Tonempfindungen haben auch hier die Entscheidung gebracht und die Dreitaktigkeit (2—4) neben der Ordnung 2×2 durchaus als primäre Bildung anerkannt.

Das Problem des „Hineindeutens" fremder Elemente ist natürlich so kurzerhand nicht zu erledigen. Nur zweierlei darf hier im Anschluß an das oben Gesagte betont werden: So lange in einem Aufbau musikalisch-sinnvolle Kräfte walten, welcher Art sie auch sein mögen, ist auch eine metrische Untersuchung der Struktur möglich. Und ferner: Die Riemannschen metrischen Grundbegriffe lassen die Ordnung der Dynamik durchaus frei. Sie setzen weiter im Prinzip keine symmetrischen Anordnungsverhältnisse voraus; im Anschluß an die „wirklichen" Beziehungen und die „geschehenden" Verläufe im Innern des Tonstücks zeigen die metrischen Zeichen die Ordnung der Werte untereinander an und verfolgen ihre Bedeutung für das Ganze durch die verschiedenen Schichten hindurch bis zum völligen Eingehen in den Schlußwert. Auch außerhalb und oberhalb der achttaktigen Periode in Fällen, wo diese sich zu eng und zu fest bestimmt erweisen sollte, muß die Riemannsche Bezeichnung der Punkte, wo sich niedere und höhere Verläufe berühren, maßgebend sein für die Untersuchung der Struktur.

Außer der symmetrischen Anordnung der Glieder enthält die achttaktige Periode an inhaltlichen Bestimmungen noch die wichtige Beschränkung auf drei Schichten des Leicht-Schwer. 16- und 32taktige Bildungen können demgegenüber natürlich nur geltend gemacht werden, wenn sie sich auf denselben Grundwerten aufbauen. Eine große Zahl solcher Perioden schrumpft auf den zweiten und vierten Teil zusammen, wenn man ihnen „Zählzeiten" zugrunde legt. Ferner können aber auch Perioden von acht Takten mit zwei angehängten Nachsätzen nicht als höhere Bildungen gelten; das Kriterium muß sein, daß zwischen 8. und 16. Takt ein Antwortverhältnis besteht, daß beide eine höhere Schicht konstituieren. Hierzu hat Riemann sich oft geäußert. Seine Behauptung, daß oberhalb der achttaktigen Periode die Ordnung der Bildungen nur nach dem thematischen Inhalt geschehe, hat manchmal zum Glauben veranlaßt, daß dies innerhalb der Periode nicht der Fall sei. Das ist gewiß ein Irrtum, leichte und schwere Werte können ohne die im Inhalt gründenden Beziehungen garnicht unterschieden werden. Riemann stellt nur in Frage, ob die Begriffe Leicht und Schwer oberhalb der Achttaktigkeit noch etwas bedeuten können. Es handelt sich wohl mehr um eine praktisch-methodische Formulierung. „Zweckmäßig" sagt der „Grundriß der Musikwissenschaft".

Die achttaktige Periode ist im Prinzip nur von unten her bestimmt. Die einzelnen Takte enthalten zwei oder drei Zählzeiten, deren Geschwindigkeit innerhalb gewisser Grenzen um das physiologische Einheitstempo herum variieren kann. Und so ist auch die dritte Schicht, in der der achte Takt, der Vertreter der ganzen Periode liegt, mitgegeben. Anhänge und Erweiterungen sind dazu möglich, wodurch die

Periode zu großer Länge anwachsen kann[1]). Aber eine vierte Schicht ist in der strengen Achttaktigkeit doch ausgeschlossen. Da nun aber vielfach, hauptsächlich in Evolutionssätzen und in vorwiegend harmonisch orientierten Partien, höhere Symmetrien vorkommen, so hilft Riemann sich verschiedentlich[2]) mit Verdopplung der Grundzeiten innerhalb desselben Satzes. So gewinnt er eine Schicht nach oben und kann ausgedehntere Stücke zu Einheiten zusammen fassen. Dies Mittel hat aber gewiß seine Bedenken, da der Wechsel der Zählzeiten auch die Verschiedenheit des Grundcharakters mit sich bringen müßte, wovon in den meisten Fällen wohl nichts zu spüren ist. Es bleiben aber genug Bildungen übrig, denen man auf diese Weise nicht gerecht werden kann. Riemann greift auf eine alte Anregung[3]) zurück, wenn er bei der Erläuterung des Schlusses des ersten Satzes Op. 10III[4]) die Notenwerte auf ein Viertel verkürzt und die neu entstehenden Takte auf ihren metrischen Sinn hin untersucht. Damit ist die Ausdehnung der Metrik auf eine vierte, ja fünfte Schicht des Leicht-Schwer ja de facto da, also eine Satzbildung, in welcher der Verlauf höchster Ordnung von 16 zu 16 Takten geschieht. Eine entscheidende Anregung zur Aufstellung so großer Formen gibt Riemann bei der Analyse der Durchführung des ersten Satzes von Op. 31II[5]), wo er es für möglich erklärt, sich in den „Übermenschenpuls", der sich in Halbsätzen oder Zweitaktgruppen ergeht, einzufühlen.

Wie mit der Anerkennung primärer Dreitaktigkeiten, wird mit diesem Vorschlag den Schematikern Tür und Tor geöffnet. Es ist ja gar zu bequem, Bildungen, die man nicht erfühlen kann, kurzweg als Triolen zu bezeichnen oder jetzt gar durch Verdopplung der Werte verschwinden zu lassen! Man wird auch hier nicht vergessen dürfen, daß es sich stets nur um Heraushebung und Einordnung wirklich waltender Kräfte handeln kann, keineswegs um Konstruktionen mit der Methode.

Die Durchführung der Anregung führt wohl zu dem Ergebnis, daß die grundsätzliche Verknüpfung der drei Schichten mit den fest bestimmten Zählzeiten der metrischen Erfassung größerer Bildungen im Wege steht, daß dagegen die Beschränkung auf drei Schichten wohl begründet ist. Selten wird sich das musikalische Leben in mehr als drei übergeordneten Verläufen zugleich abspielen. Sobald höhere Beziehungen auftreten, welche die Ausdehnung der Periode auf das Doppelte oder Vierfache weiten, verlieren die Schritte zwischen den benachbarten Grundtakten ihre konstruktive Bedeutung. Dem Leser der Analysen wird hier der Kampf Riemanns gegen die „Rosalien" einfallen. Die Gefahr, Rosalien zu hören, liegt immer da vor, wo die Schritte der unteren Schicht stereotyp werden und der Verlauf sich in höheren Ordnungen abspielt. Dann hat der „naive Hörer" allerdings Schwierigkeiten den Aufschwung mitzumachen[6]). Wenn dazu die durchgeführte Figur der niederen Schicht zu einer Schwerpunktsverteilung neigt, die dem großen Verlauf widerspricht[7]), so wächst die Gefahr bedeutend, daß im Erleben des ungeübten Hörers das nächstliegende, die Beziehungen zwischen den einander wirklich folgenden Takten, die Hauptsache, den Verlauf der großen Werte, verdeckt.

Einen solchen Widerspruch zwischen Schwer und Leicht weist Riemann auch im langsamen Satz von 2III, Takt 53/4, nach, wo der plötzliche Einsatz des Motivs in

[1]) 51 Halbtakte im Rondo 31III.
[2]) op. 101, 53 Rondo, 79, 90 u. ö.
[3]) Auf der letzten Seite des „Systems der Rhythmik und Metrik".
[4]) Bd. I, S. 340.
[5]) Bd. II, S. 382.
[6]) z. B. Durchführung Op. 10III.
[7]) z. B. Durchführungen Op. 10II und 22.

c^+ für den großen Verlauf die S der Kadenz darstellt und somit als schwerer Wert auftritt. Betrachtet man die beiden Takte allein, so ist klar, daß der erste leicht ist und vom zweiten beantwortet wird. Den Sinn des Verlaufs der beiden Takte mit der Geschlossenheit der Kadenz zu vereinigen wird dem Erklärer Mühe machen.

Ähnliche Einschiebsel und Stillstände, zu deren Annahme Anfänger zu gern neigen, finden sich in den Beethovenanalysen nur sehr selten. Etwa die Rezitative Op. 31^{II} und die gelegentlichen S-Episoden vor den Schlüssen, die Riemann mit dem Namen fata morgana belegt, gehören hierher. Die Metrik der achttaktigen Periode findet sich nicht ganz leicht mit ihnen ab. Entweder kann man verzichten auf die Aufweisung der Struktur des Einschiebsels, indem man es metrisch kurzweg als 𝄐 bezeichnet[1]), oder man nimmt sie in den allgemeinen Verlauf mit auf, durch metrische Umdeutungen, und zerstört damit ihre Sonderstellung als Einschiebsel. Dann ergeben sich Umdeutungen, wie (7 = 4)[2]), die vom metrischen System der dreifachen Schichten aus durchaus unmöglich sind, wie überhaupt die Umdeutung eines leichten Taktes in einen schweren im Widerspruch zu den Grundlagen der Metrik steht. (7 = 4) will hier aber gar nicht den leichten Takt in einen schweren Halbsatzschluß verwandeln, sondern nur anzeigen, daß der eintaktige Schlußschritt ersetzt wird durch einen viertaktigen, der also einer anderen Schicht entstammt. Eigentlich demonstriert Riemann in ähnlichen Fällen seine Anregung, zu einem metrischen Bau mit veränderten Grundwerten überzugehen, selbst. Eine systematische Anwendung der Anregung wird nicht nur einzelnen seltenen Gebilden, wie den Einschiebseln, sondern in erster Linie den großen Zusammenhängen zugute kommen.

Nach Zusammenfassung in höheren Ordnungen scheinen auch solche Sätze zu verlangen, die sich aus stark kontrastierenden Bildern von zwei (Thema Op. 57) oder vier Takten (Thema Op. 31^{II}) aufbauen. Op. 57 würde dann eine ganz ähnliche Struktur zeigen, wie Op. 53, wo die Annahme ganzer Takte der Notierung als Zählzeiten das ganze Thema zu einer Periode zusammenschließt. Doch ist die Riemannsche Auffassung des Appassionatathemas als verlängerte Periode so interessant, daß man bezweifeln muß, ob das Zählen nach Zweitaktbildern eine Bereicherung bringt. Wollte man die für die Durchführung von Op. 31^{II} gegebene Anregung auch auf den Anfang der Sonate ausdehnen, und will man Riemann in der Deutung des Largo als Vordersatz des Allegro folgen, so würde man hier nach Viertaktbildern rechnen können. Das zweite und vierte Glied haben eine lange weibliche Endung auf D, das vierte außerdem im Innern eine Triole. Etwa folgendes Schema erhielte man:

$$| \underset{3}{\hat{D}}\ T\ T\ S\ |\ \overset{\wedge}{D^{7}}\ \therefore\ |\ (\underset{3}{\hat{D}})\ Tp\ S\ D\!\!\!/\ |\ \overset{\wedge}{D^{6}_{4}}\ \therefore$$
(1) (2) (3) (4)

Bedenkt man, daß die Motivanordnung a b a b mit schärfster Kontrastierung ist, so wird man verstehen, daß das Gebilde wie ein wirklicher Halbsatz durchaus unabgeschlossen ist. Riemann läßt in dieser Sonate dann auch ausnahmsweise nicht den Anfang als Thema gelten, sondern hält die Partie nach Takt 21 erst für den eigentlichen Kern, da die ersten Perioden „entschieden etwas Einleitungsartiges, Vorbereitendes“ haben[3]). Im Sinne des „Systems der musikalischen Rhythmik und Metrik“ könnte man sie definieren als Anfang ex abrupto in „Übermenschenpuls“!

---

1) Z. B. im zweiten Satz Op. 78 $\widehat{\dot{8}}$h = 16 Takte.

2) Op. 31 III.

3) Band II, S. 380.

Zum Schluß möge ein anderes Beispiel zeigen, wie Beethoven den Aufstieg zu höheren Schichten in einer Periode zweimal vollzieht. Ohne Anwendung der besprochenen Anregung wird es für die Metrik schwer sein, den gewaltig gesteigerten Symmetriebildungen gerecht zu werden.

Periode XVI (Takt 212—240) der Sonate op. 57 zählt 29 Takte und übertrifft damit die oben genannten 51 Halbtakte noch. Die Analyse beschäftigt sich ganz ausführlich mit dem metrischen Bau und erklärt alle Komplikationen aus dem musikalischen Verlauf. Versucht man Zusammenfassungen höherer Ordnung, so gelangt man, auch wenn man sich streng an Riemanns Einzelerklärungen hält, doch zu einem ziemlich anderem Ergebnis.

Takt 213/4 bringen (1)—(2) des zweiten Themas des Satzes in Desdur. (4) würde thematisch $\hat{\text{f}}$ as lauten. Statt dessen tritt eine harmonische Schiebung des Motivs auf, die erst im Takt 218 das $\hat{\text{f}}$ as erreicht, aber mit fmoll-Bedeutung. Der im Thema weit mehr schließenden, als aufstellenden Charakter tragende Takt (4) wird durch diese Behandlung (Erreichung von einer Seite, nämlich von unten und von der *D* her, durch drei *D*-Schritte) zu einer leidenschaftlichen Frage, die einem gewaltigen Nachsatz die Wage halten kann. Wenn der nächste Takt dann ff mit der S̶ (Gesdur) einsetzt (erstes Glied der Kadenz, also (6)), so ist der Übergang in einen Rhythmus mit verdoppelten Grundzeiten (𝅝 | 𝅝) beinahe schon erwartet! Dadurch, daß Takt 221, 223 darauf nicht die Fortsetzung *D*—*T*, sondern (*D*)—*S* (Fdur—bmoll) bringen, hat die dreiteilige Bildung nicht den Sinn der Schlußkadenz, sie kommt über den 6. Takt (*S*) gar nicht hinaus.

Viertaktig wird die *S* bestätigt (im Zweitaktrhythmus 5—6b). Auf den schweren Takt 227 (6b) folgt wiederum (wie nach (4)) ein schwerer mit der ff Subdominante, also nochmals das erste Glied der Kadenz, diesmal der endgültigen, der „großen Schlinge", mit dem Riemannschen Terminus ausgedrückt. Viertaktige Werte (Grundzeiten 𝅜 | 𝅜!) liegen ihr aber jetzt zugrunde. Riemann bezeichnet sie dementsprechend mit (8)—(4)—(8). Ganz zum Schluß ereignet sich ein richtiger Stillstand auf der Penultima. Takt 240 bringt endlich die (8).

Die beiden Schemata mögen hier folgen, das der Analysen (a) und das hier mit Hilfe der Riemannschen Anregung entwickelte (b). Das Übergehen in 𝅝 | 𝅝, bzw. 𝅜 | 𝅜, ist durch * und ** bei der metrischen Rangzahl angegeben.

a) 1—4=5 — 8 4a—8a=5 vier Takte mit kompliziertem Bau — 8 8—4—($\overset{\frown}{\dot{7}}$) 8.

```
                   T  S̶(D⁷)S        T                 S   S  D   T
                      (Sp D)S
b) 1—4=1a—4a ||| 6* — 6*a   |   5*b        —       6*b || 6c** – 7** —  8
                 NB!                                        |→
   \_____________/  \_____________________________________________________/
      Vordersatz                          Nachsatz
```

Die zweite Analyse hält sich also im Wesentlichen an die Ergebnisse der ersten, gelangt aber dadurch, daß sie den zweimaligen Übergang in die höhere Orgnung als wichtige metrische Erscheinungen ansehen möchte, zur Feststellung anderer Symmetrien, sie orientiert stets darüber, „wie weit man eigentlich ist". So vermeidet sie die wiederholte Zurückdeutung des achten Taktes und will statt dessen wechselndes Fortschreiten und Stillstehen des Verlaufes erkennen. Die einzige Umdeutung, abgesehen vom Vordersatz, der in beiden Lösungen wesentlich gleich behandelt ist, wird bei NB! angenommen. Hier handelt es sich nicht um einen Anhang oder Vorhang, sondern

ein „wirklich geschehender Schritt“ lenkt um, beginnt mit einem anderen Ziel, als er erreicht. Die Frage, ob man berechtigt ist, Takt 219 als (6) und als Anfangsglied der Schlußkadenz zu bezeichnen und ferner anzunehmen, daß 221/3 eine Umlenkung, einen Schritt seitwärts vollziehen, rührt an die Prinzipien der Metrik. Wenn man sie bejahen will, so kann man sich dabei auf den Bedeutungswechsel der Harmonie im in Frage stehenden Takte berufen. Bei seinem Eintritt ist das Gesdur zweifellos $\mathscr{S}$, also ein verschärftes b moll. Sobald sich aber die nächsten Takte zur *S* selbst wenden, ordnet sich, rückschauend betrachtet, das Gesdur als *Sp* in die Kadenz (*Sp D*) *S* ein und zeigt damit ganz entschiedenen es moll-Charakter (als Parallele), den es bei seinem Auftreten nach der *T* unmöglich haben kann. Diese Doppelbeziehung offenbart die Stelle, wo der Verlauf nicht mehr vorwärts schreitet, sondern abbiegt. Die harmonische Umdeutung, hier innerhalb der Tonart, überklebt gewissermaßen die Ansatzstelle der Bewegung in der veränderten Richtung.

So hat uns die Riemannsche Anregung, deren hoher Wert in den kurzen Ausführungen betont werden sollte, wieder zu grundlegenden Fragen geführt. Daß diese gerade für die Metrik noch viel umstritten sind, wurde oben erwähnt. Die Beethoven-Analysen bieten da die Möglichkeit, zu klaren Erkenntnissen zu gelangen. Auch in diesem Sinne werden sie grundlegend sein, daß hier eine eingehende Analyse ganzen Sonaten mit all ihren Erscheinungen und dazu allen (Klavier-)Sonaten Beethovens gerecht werden mußte und sich nicht nur auf Einzelheiten und Ermittlung von Beispielen beschränken konnte.

Auf die große Bedeutung metrischer Untersuchungen wollten diese Erörterungen besonders hinweisen. Wenn ein Aufsatz, der sich mit Riemanns Art zu hören und mit seinen Anregungen beschäftigt, einigermaßen vollständig sein sollte, so müßte vor allem die Bedeutung der Abgrenzung von Taktmotiven besprochen werden, anderseits dürften die wichtigen Vorschläge auf harmonischem Gebiet, hauptsächlich aber das häufig angewandte Mittel zur Melodiebestimmung das sogenannte „Dekolorieren“ nicht fehlen. Auf all das einzugehen, mußte hier unterbleiben.

Ein ungeheures Material für stilkritische und methodische Bearbeitungen ist in den Beethoven-Analysen niedergelegt. Möge die Diskussion recht vielstimmig sein, möge sie sich von der eingangs erwähnten Einseitigkeit fernhalten! Dann wird sie gewiß reichen Ertrag bringen und die Forscher weiter vordringen lassen auf den Bahnen, die ihnen Hugo Riemann ebnete.

Hugo Riemann als Wiedererwecker älterer Musik

Von

Rudolf Steglich, Leipzig

Die Tatsache, daß ich oft beim Anhören eines Musikstückes Fehler empfand, wo „Kontrapunkt und Harmonielehre keine nachweisen konnten, wurde der Anstoß zu den nachfolgenden Untersuchungen.“ Dieser Satz, der seinen ersten Aufsatz „Musikalische Logik“[1]) eröffnet, steht nicht zufällig an der Spitze des Werkes Hugo Riemanns. Sein ganzes Schaffen fließt aus der einen Quelle: seinem Erlebnis der Musik, und es hat zum Ziel wiederum geklärtes, vertieftes Erlebnis. Die Musik-

[1]) Neue Zeitschrift für Musik 1872, Nr. 28 ff. unter dem Decknamen Hugibert Ries. Abgedruckt in Präludien und Studien. Bd. III, S. 1 ff.

wissenschaft ist ihm nicht der Wissenschaft, sondern der Musik wegen da. Seine Untersuchungen über die Grundlagen des Musikhörens, die „natürlichen Gesetzmäßigkeiten" der Musik — Harmonik, Rhythmik, Metrik, Phrasierung — die wie irgendwelche der Wissenschaft angehören, sind ihm so sehr Vorstufen ihrer praktischen Verwertung, daß er diese ganze, die ersten Jahrzehnte seines Lebens fast ausschließlich und auch die späteren zum großen Teil ausfüllende Arbeit in seinem Lexikon zusammenfaßt als „Reformbestrebungen auf dem Gebiete der Methodik des Musikunterrichts"!

Als Ziel gilt ihm zunächst die Erkenntnis der Form unserer klassischen und romantischen Meisterwerke, die er praktisch in seinen Phrasierungsausgaben versucht. Auch seine „Geschichte der Musiktheorie"[1]) ist hervorgegangen aus diesem Streben nach Enträtselung der Formgesetze der Musik, wie sie ihm vor allem in den Werken Johann Sebastian Bachs die bisher vollendetste Gestalt gewonnen zu haben schienen.

Später aber erweitert sich der Kreis ins Geschichtliche; in seinem „Grundriß der Musikwissenschaft"[2]) bezeichnet er es als nächsten Zweck einer Geschichte der Musiktheorie, „das Verständnis der Denkmäler zu erschließen"[3]), d. h. die Erlebniswerte des Musikschaffens früherer Zeiten überhaupt. Seit Beginn der neunziger Jahre wendet er sich mehr und mehr der Musikgeschichte zu, und diese drängt ihn, der Richtung seines ganzen Strebens nach, zur Wiederbelebung der wertvollen älteren Musik.

Zunächst kommt er durch seine Phrasierungsausgaben, als den musiktheoretischen und klavierpädagogischen Antrieben sich geschichtliche zugesellen, zur Neuausgabe auch älterer Tonwerke, in erster Linie solcher des Bachzeitalters. 1891 erscheinen im Leipziger Verlage von Steingräber die „Altmeister des Klavierspiels" (Steingräber-Verlag Nr. 96). Michel Angelo Rossi eröffnet die Reihe; François Couperin, Rameau, Domenico Scarlatti, Paradies und Händel, Johann Sebastian, Johann Bernhard, Friedemann, Philipp Emanuel, Johann Christian und Johann Christoph Friedrich Bach, ferner Kirnberger und Häßler leiten weiter zu den Wiener Klassikern. Diese Sammlung ist der Auftakt zu einer langen Reihe von Heften, die zumeist in den Jahren 1892 und 93, einige auch später, ebenfalls bei Steingräber herauskommen. Die in der ersten Sammlung erschienenen Stücke von Johann Bernhard (Nr. 95), Johann Christian (Nr. 168) und Johann Christoph Friedrich Bach (Nr. 166), die von Scarlatti (Nr. 399) sowie eine Gigue von Häßler (Nr. 892) erscheinen jetzt in Einzelausgaben, die von Friedemann (Nr. 165) und Philipp Emanuel Bach (Nr. 94) in größeren Auswahlsammlungen, ebenso die Klavierstücke Rameaus (Nr. 287), von dem fünf Suiten gebracht werden, zwei Stücke daraus später noch in Einzelausgaben (Nr. 1225, 1226). Neu kommt dazu eine Sarabande mit Variationen von Johann Christoph (Nr. 93) und eine Klaviersonate zu vier Händen von Johann Christoph Friedrich Bach (Nr. 167), außerdem aber eine reiche Auswahl von Klavierkonzerten, alle zum praktischen Gebrauch für zwei Klaviere so eingerichtet, daß der ursprüngliche Klavierpart klar erkennbar bleibt: sechs Konzerte Johann Sebastians (Nr. 98, 99, 108, 109, 118, 119), sechs Friedemanns (Nr. 161—164), davon zwei (Nr. 148, 149) ursprünglich für zwei Klaviere allein geschrieben, fünf Konzerte Philipp Emanuels (Nr. 101—105), drei Johann Christians (Nr. 92, 106, 107), außerdem zwei von Händel (Nr. 212, 213) und fünf von Rameau (Nr. 286).

In ihrer Gesamtheit geben diese Hefte, die allgemeiner bekannten Werke Johann Sebastian Bachs ergänzend, ein Bild der vorhaydnschen Klavierkunst des 18. Jahr-

[1]) Leipzig 1898.
[2]) Leipzig 1908. [3]) S. 12.

hunderts, das an Geschlossenheit im ganzen und Reichhaltigkeit im einzelnen auch heute noch nicht überboten ist. Dabei sind sie für jedermann leicht zugänglich und praktisch verwendbar. Die Ausgaben der Klavierkonzerte stehen in dieser Beziehung überhaupt allein da, die Denkmälerbände ähnlichen Inhalts sind ja ganz anders geartet. Wo sonst noch Ausgaben von anderer Hand vorliegen, etwa Klavierstücke Friedemanns oder Philipp Emanuels, sind sie doch mehr vereinzelt oder in allgemeinen Sammelwerken verstreut, oder sie beschränken sich auf wenige, wenn auch größere Werke, wie Baumgartner, Bülow, Krebs, Schenker und Vrieslander bei Philipp Emanuel; für beide Meister verschafft Riemanns Auswahl trotz beschränkten Umfangs den umfassendsten Eindruck.

Obwohl Riemann diesen Steingräberschen Phrasierungsausgaben meist die alten Handschriften und Drucke zugrunde legt, scheinen sie ihm doch so wenig „historisch“ gewesen zu sein, daß sie ihm garnicht eigentlich als „Ausgaben älterer Musikwerke“ gelten. Wenigstens sagt das Musiklexikon in Riemanns Lebensabriß, nachdem die musikgeschichtlichen Schriften genannt sind: „Dazu kommen Ausgaben älterer Musik seit der Wiesbadener Zeit (angeregt durch die zufällige Entdeckung der Bedeutung Scheins [deutsche Variationen-Suite] und Abacos).“ Die sich anschließende Aufzählung beginnt mit der bei Augener in London erschienenen „Alten Kammermusik“, an zweiter Stelle folgen die „Illustrationen zur Musikgeschichte“. Der Zeit der Veröffentlichung nach sind aber die „Illustrationen“ früher anzusetzen.

1892 erschienen, als Manuskript gedruckt, „Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons (für Tenor, Diskant und Kontratenor) von Gilles Binchois (ca. 1425) aus dem Codex Mus. MS. 3192 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek in moderne Notierung übertragen, mit neuem (deutschem) Text.“ „Eine vollständige Beschreibung des Codex“, die vor allem auf Notierung und Kompositionsstil eingeht, ist vorausgeschickt, um die Arbeit „gleich ganz zu machen“. Die Forderungen des Geschichtsforschers treten also mitbestimmend hervor; sie sorgen auch für Mitteilung der unvollständig erhaltenen Stücke und dafür, daß jedem, der Einleitung und Noten studiert, die ursprüngliche Überlieferung erkennbar ist. Daß diese aber auch lebendig wird, wie sie ihm Erlebnis geworden ist, das ist Riemanns vornehmste Sorge. Es ist — ich möchte fast sagen: ergreifend, wie er darnach ringt, sein eignes Erlebnis jener alten Musik, die heute auf den ersten Blick ganz ungenießbar scheint, in seiner Entdeckerfreude der Allgemeinheit zu erschließen. „Indem ich die fünf bzw. sechs kompletten Chansons mit untergelegtem deutschem Text herausgebe, biete ich eine gewiß willkommene Gelegenheit, Binchois sogar wieder tönend lebendig zu machen; man wird sich überzeugen, daß derselbe wirklich ein Komponist von Gottes Gnaden war. Seine Sätze sind nicht nur historisch von allergrößtem Interesse . . ., nein, sie sind auch heute dankbare Nummern für jeden gemischten Chorverein bzw. für den Konzertvortrag durch ein Soloterzett.“ Er legt den Stücken deutschen Text unter in der Hoffnung, sie „für uns heute wieder lebensfähig gemacht zu haben“. An Stelle mehrerer französischer Strophen begnügt er sich mit einer deutschen, da es ihm „nur darum zu tun war, die Sätze wieder klingend zu machen“. Er erleichtert das Verständnis durch völlige Übertragung in die heutige Notierungsweise — verkürzt also die Notenwerte auf ein Viertel und nimmt an Stelle der alten Schlüssel Violin- und Baßschlüssel —, ferner durch Angabe von Zeitmaß, Vortrag und metrischem Bau und durch einführende Bemerkungen zu jedem einzelnen Stück, die nicht allein auf wissenschaftlich bemerkenswerte Einzelheiten der Notierung und des Stils, sondern auch auf besondere Ausdruckswerte eingehen.

Aus demselben Antriebe heraus und auf dasselbe Ziel hin geschrieben ist ein um

dieselbe Zeit im Musikalischen Wochenblatt erschienener Aufsatz „Ein Wörtchen über Wiederbelebung und Vortrag alter Vokalmusik“ [1]). Er will einen Rechenschaftsbericht geben über die Neuausgabe: über ihre Stellung in der großen musikalischen Renaissancebewegung und über die Art der Übertragung in die uns geläufige Notenschrift. Und er will gleichzeitig einem größeren Kreis von Musikfreunden die neuentdeckten Schätze nahebringen.

Aber nicht allein die Wiederbelebung Binchois', sondern auch der andern großen Meister seiner Zeit, überhaupt des weltlichen mehrstimmigen Gesangs im 13.—16. Jahrhundert ist jetzt das Ziel. Das genannte Heft wird erweitert zu dem ersten — und einzigen — Band der „Illustrationen zur Musikgeschichte“, der 1893 in Wiesbaden herauskommt. Ihn eröffnet der Sommerkanon des Mönchs von Reading, es folgen zwei deutsche Lieder, eines von Dunstaple, sieben von Binchois — darunter die des erstgenannten Heftes —, je eines von Dufay, Okeghem, Busnois, Hobrecht, Isaac, Hofheimer, Ducis und ein Madrigal von Palestrina.

Riemann beschränkt sich hier wie auch später nicht auf bloße Anregung durch Worte und Noten, er bringt auch unmittelbar die alten Gesänge zu neuem Erklingen, soweit ihm sein Wiesbadener Wirkungskreis Gelegenheit dazu bietet. Die beiden Neuausgaben selbst sind freilich durch spätere Forschungen überholt worden, die die damals allgemeine Ansicht, jene Literatur sei für Singstimmen allein geschrieben, als irrig erwiesen. Riemann selber hat die veralteten durch neue Veröffentlichungen ersetzt.

Zu diesen ersten Heften hatte die Beschäftigung mit der Münchner Binchois-Handschrift den nächsten Anlaß gegeben. Eine neue Entdeckung lenkt Riemanns Anteilnahme auf ein anderes Gebiet: das Studium von Scheins Banchetto musicale erhellt ihm plötzlich das Wesen der alten deutschen Variationen-Suite.

Eine Reihe von Aufsätzen sucht die neue Erkenntnis fruchtbar zu machen. Zuerst erscheint im Mai 1894 in den Monatsheften für Musikgeschichte eine kurze Notiz: „Wann kommt die Suite auf?“ [2]). Das Jahr 1895 bringt dann längere Aufsätze in der Sängerhalle: „Die deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts“, in der Münchener Wochenschrift „Aula“: „Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform“ [3]), im Musikalischen Wochenblatt: „Die Variationenform in der alten deutschen Tanzsuite“ [4]). Sofort werden auch die Musikquellen selbst wieder aufgedeckt; bei Augener erscheinen seit 1895 vier Bände „Alte Kammermusik“ für Streichinstrumente allein und mit Basso continuo, der von Riemann ausgesetzt ist. Wie bei den „Illustrationen“ geht Riemann auch hier von dem ursprünglichen Ausgangspunkt weiter zurück, zu den Vorformen der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts; er bringt erst Beispiele der Ricercare und Canzonen Andrea und Giovanni Gabrielis, Viadanas, Frescobaldis und anderer, um in den folgenden Bänden die Peurl, Schein, Valentin Otto, Engelmann, Samuel Scheidt, Melchior Franck, Rosenmüller usw. vorzustellen.

Bei dem Stande unserer Musikpflege kann freilich diese Ausgabe, die die ursprüngliche mehrstimmige Besetzung verlangt, die alten deutschen Tänze nicht so volkstümlich machen, wie sie es einst gewesen waren und heute noch zu sein verdienten. So gibt Riemann überdies bei Kistner in Leipzig heraus: „Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias Zeit, in getreuem Anschluß an die Originalgestalt (für Streichinstrumente) für Pianoforte übertragen“, bequem spielbar, mit Phrasierungs- und

[1]) 1892 S. 337 ff., abgedruckt in den Präludien und Studien I, S. 174 ff.
[2]) S. 83.
[3]) Auch in den Präludien und Studien III, S. 157.
[4]) S. 337 ff.

Vortragszeichen versehen, dabei aber die Stimmführung des Urbilds im wesentlichen erkenntlich. Fünfzehn Tanzstücke aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts: je eine Intrade und Pavane, zwei Gagliarden und Balletti, hauptsächlich aber Allemanden und Couranten von Bartholomäus Prätorius, Thomas Simpson, Erasmus Widmann, Georg Engelmann, Johann Staden, Carl Farina, Biagio Marini und vor allem Johann Hermann Schein vereinen sich zu einem bunten Gesamtbilde des bodenständigen, spielfrohen Musizierens jener Tage.

Lange Jahre danach gelingt es Riemann, eine viel frühere Stufe der Tanzvariation aufzudecken, die „Tänze des 16. Jahrhunderts à double emploi", die im geraden Takt wie im ungeraden gespielt werden konnten. Er stellt sie 1906 dem musikalischen Publikum in der Zeitschrift „Musik" vor in einem Aufsatz und 13 Tänzen der Attaignantschen Tanzsammlungen von 1529 und 30[1]).

Um die Zeit, als Riemann mit den Arbeiten zur deutschen Variationen-Suite beschäftigt ist, werden von anderer Seite neue Wege zu einem ganz anderen Literaturgebiet erschlossen, zu der Liederwelt des deutschen Mittelalters. Paul Runge gibt 1896 die „Sangesweisen der Colmarer Handschrift" heraus, im selben Jahre erscheint die große phototypische Ausgabe der Jenaer Minnesängerhandschrift. Das war ein Gebiet, auf dem die Ergebnisse der rhythmisch-metrischen Forschungen Riemanns, bisher nur zur Klärung des Aufbaus neuer Musik verwendet, selber einen Bau wieder mit aufrichten konnten, der zur Formlosigkeit verurteilt schien. Das tut Riemann gleich vor einer weiteren Öffentlichkeit, nicht nur einem fachwissenschaftlichen Kreise; denn es handelt sich um eine Tonwelt, die außer nur geschichtlichen auch dauernde Lebenswerte hat. Es ist reizvoll, an diesem Beispiel zu verfolgen, wie die geschichtliche Anteilnahme bei Riemann ausmündet in den Drang nach Wiederbelebung, wie Veröffentlichungen von andererer Seite Aufsätze hervorlocken, wie aber die gelehrten Erwiderungen doch immer mit praktischen Folgerungen zusammen gehen.

Durch die oben genannten beiden Werke, in erster Linie das Runges, ist ein Aufsatz veranlaßt, der 1897 im Musikalischen Wochenblatt erscheint: „Die Melodik der deutschen Minnesänger"[2]). Dieselbe Wochenschrift bringt noch zwei weitere Aufsätze über dasselbe Thema, der eine 1902[3]) eine Auseinandersetzung mit Sarans „Rhythmik", die dieser im zweiten Band seiner mit Holz und Bernoulli besorgten Ausgabe und Übertragung der Lieder der Jenaer Handschrift 1901 veröffentlichte, der andere 1905[4]) eine „Erschließung" von Pierre Aubrys „Les plus anciens monuments de la musique française" (1903). Worauf es Riemann ankommt, zeigt am deutlichsten Titel und Platz des letzten in diese Reihe gehörenden Artikels: „Die Erschließung des Melodienschatzes der Troubadours und Trouvères" in Hesses Musiker-Kalender 1909[5]). Hierzu hat J. B. Becks Veröffentlichung der Troubadourmelodien[6]) den äußeren Anlaß gegeben.

Bereits dem ersten Aufsatz im Musikalischen Wochenblatt gibt Riemann die „Sangesweisen zu Nithardts Liedern in Hagens Handschrift" mit, also die Melodien desjenigen Sängers, der am ersten der Wiederbelebung zugänglich ist, weil er am unmittelbarsten und mit stärkster musikalischer Kraft aus dem Volkstum schöpft, während die andern weniger ursprünglich begabt oder stärker von Choral- und Troubadourmelodik beeinflußt sind.

---

1) XXI, S. 140.
2) S. 1 ff.
3) S. 429 ff. 4) S. 761 ff.
5) S. 136.
6) Die Melodien des Troubadours, 1. Bd. Straßburg 1908.

Damit waren zwar diese Lieder in ihrer ursprünglichen Gestalt der Öffentlichkeit dargeboten, dem Musikleben aber doch noch nicht unmittelbar gewonnen, so wenig wie die Musikpflege des 13. Jahrhunderts der unsern gleicht. Riemann selbst tut den weitern Schritt: er gibt 1897 zehn Mailieder und Winterklagen Neithardts für gemischten und für Männerchor „mit Zugrundelegung der Originalmelodien gesetzt" im Steingräber-Verlag heraus[1]), außerdem ebendort einen Marsch „Maienzeit" „über drei Tanzlieder Neithardts von Reuenthal" für Pianoforte, in dem er den Melodien auch die Textworte überschreibt[2]). Übrigens hatte er schon lange Jahre vorher, 1883, unter dem Titel „Ringelreihe" als op. 35 „vierhändige Klavierstücke" mit Benutzung altdeutscher Tanzliedermelodien bei Kistner in Leipzig herausgegeben.

Die fortgesetzten Studien über das Generalbaßzeitalter, deren erste Früchte die Aufsätze über die Tanzsuite und die Neuausgaben bei Augener und Kistner gewesen waren, hatten Riemann inzwischen zu neuen Aufschlüssen geführt. Sie gipfelten in der Entdeckung alter Meister, deren Werke bei der menschlichen novarum rerum cupiditas wohl der Vergessenheit anheimfallen, nicht aber ihre unverwelkliche Schönheit einbüßen konnten.

Die erste jener Entdeckungen, die den Entdecker ebenso beglückte wie sie die Musikwelt bereicherte, ist die Evaristo Felice dall' Abacos als eines der reifsten Meister der klassischen italienischen Kammermusik. 1895 schon gibt Riemann eine der Kammersonaten Abacos bei Augener heraus, und zwar gleich in zweifacher Gestalt, in der ursprünglichen für Streichtrio mit ausgearbeitetem Generalbaß und für Klavier zu vier Händen — ein Zeichen, wie sehr ihm die Wiedergewinnung Abacos für die Hausmusik am Herzen liegt. Später ziehen die Denkmäler der Tonkunst in Bayern den alten Meister in ihren Bereich, sie eröffnen 1900 ihre Reihe mit einer Auswahl seiner Werke. Für einen großen Teil davon — sechs Solosonaten des Op. I, zwei Kirchensonaten des Op. II und vier Triosonaten des Op. III hat Riemann den Baß ausgesetzt und mit Vortragszeichen versehen.

Die nächsten freudigen Überraschungen bringt Riemann die Durchsicht der alten Musikschätze der Leipziger Thomasschule. Als deren erste Frucht veröffentlicht er im Verlage der Blätter für Haus- und Kirchenmusik[3]) einige Werke, die bereits auf der Wende der Generalbaßzeit zur neuen Musikübung stehen. Es sind zwei Sinfonien Philipp Emanuel Bachs, die ihm ihrer modernen, gelockerten Haltung wegen als Quartette erschienen, und drei „Quartette" Johann Christian Bachs, ebenfalls von neuem, fast mozartischem Geiste erfüllt, doch orchestral-sinfoniemäßig gehalten. Seiner Gewohnheit nach bereitet Riemann auf diese Ausgabe vor und ordnet die Werke gleichzeitig größeren geschichtlichen Zusammenhängen ein in einer Folge von Aufsätzen über „die Söhne Bachs", die 1897 in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik gedruckt werden[4]). Das gibt ihm auch Gelegenheit, auf die oben genannten Phrasierungsausgaben derselben Meister hinzuweisen.

Wenig später erscheint in derselben Zeitschrift eine Abhandlung, die sich eine ähnliche, aber viel umfassendere Aufgabe stellt: „Die Triosonaten der Generalbaßepoche"[5]). Darin gibt Riemann nach einer allgemeinen Einführung und Übersicht über die bisher vorhandenen Neuausgaben einen Abriß der Entwicklungsgeschichte jenes

[1]) Nr. 840, 845.

[2]) Nr. 784.

[3]) Hermann Beyer und Söhne, Langensalza.

[4]) S. 28 ff. (ein Satz eines Quartettes Philipp Emanuels in Partitur als Beilage), S. 44 ff., abgedruckt in den Präludien und Studien III, S. 173 ff.

[5]) S. 153 ff.

wichtigen Zweiges der Generalbaßliteratur von Salomone Rossi bis Philipp Emanuel Bach und seinen Zeitgenossen. Notenbeispiele, darunter ein ganzer Satz von Rossi, führen unmittelbar in die Musik ein. Eindringlich wirbt Riemann dafür, die dauernd wertvollen Stücke dieser Literatur nicht in den Schränken vermodern zu lassen, sondern wieder hervorzusuchen und zu spielen. Besonders auf Abaco und Tartini weist er hin. Einen Satz einer Triosonate aus Tartinis Op. III gibt er mit ausgearbeitetem Generalbaß und eingehender Vortragsbezeichnung als Beilage mit. In gleicher Bearbeitung bringt er in den Beilagen der Zeitschrift bis 1910 nach und nach das ganze Opus, außerdem gibt es der Verlag sonatenweise für sich heraus.

In dieser Zeit bekommen die Leser der Blätter noch eine Nebenfrucht der Generalbaßstudien vorgesetzt: „Die Anfänge der Violoncell-Literatur", mit einem Satz einer Cellosonate von Salvatore Lanzetti, „originalgetreu, aber mit Ausarbeitung der Continuo-Stimme zu einem bescheidenen Klavier-Akkompagment"[1]).

Von 1897—1908 bringt Riemann ferner an derselben Stelle, nach seiner Vorlage „peinlich getreu" für Klavier eingerichtet, Probestücke aus einer Reihe kleiner Tänze vom Anfange des 19. Jahrhunderts, deren Stimmbücher er in der Thomasschule gefunden hatte und die ihm ihrer meisterhaften Schreibart wegen auffielen. Nachdem sie der Verlag auch geschlossen herausgebracht hatte unter dem Titel „Wie unsere Urgroßväter tanzten", stellt er 1904 in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik die Frage: „Wer kennt den Komponisten?"[2]), indem er die Tänze gleichzeitig stilkritisch untersucht. Die Antwort darauf gibt er selbst einige Jahre später. In der „Musik" stellt er seinen Fund der musikalischen Welt vor als „Tänze Beethovens aus dem Jahre 1819"[3]), etwas später in der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" den musikwissenschaftlichen Fachkreisen als „Beethovens Mödlinger Tänze vom Jahre 1819"[4]). Kurz vorher, im Jahre 1906, gibt er bei Breitkopf & Härtel die „Elf Wiener Tänze, vier Walzer, fünf Menuetten und zwei Länderer für sieben Streich- und Blasinstrumente" in Partitur, Stimmen und Klavierauszug unter Beethovens Namen heraus.

Die nächste freudige Entdeckung, die ihm die Handschriften der Thomasschule bringen, führt Riemann in die Generalbaßzeit zurück. Er findet, zum Teil von Bach selbst geschrieben, eine Anzahl Orchestersuiten von Zeitgenossen Johann Sebastians, unter denen Christoph Förster und ganz besonders Johann Friedrich Fasch hervorragen. Daraufhin schreibt er 1899 fürs Musikalische Wochenblatt einen Aufsatz über „die französische Ouvertüre in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts", der in der Charakteristik Faschs und Försters gipfelt[5]). Vor allem die kernige, gediegene Art Faschs hat es ihm angetan: „Wer hat den Mut, eine Auswahl seiner Ouvertüren zu drucken?" Da er selbst das Wagnis einer Ausgabe in der ursprünglichen Fassung zunächst nicht auf sich nehmen kann, veröffentlicht er, im gleichen Jahre noch, bei Breitkopf & Härtel unter dem Namen „Rococo" wenigstens eine Auswahl von Tanzstücken aus Ouvertüren Bachischer Zeitgenossen, für Klavier eingerichtet; außer Fasch und Förster sind darin noch Fux und Telemann vertreten. Die Sammlung wirkt so stark und frisch und lebendig, so deutsch, daß man fürchtet, ihr fremder Titel könnte der weitesten Verbreitung, die sie haben sollte, mehr schaden als nützen; denn solche Fülle von Kraft, Humor und Innigkeit wird niemand unter einem fremden Worte vermuten,

[1]) 1903, S. 37 ff.
[2]) S. 113.
[3]) 1906/07, S. 364.
[4]) 1907/08, S. 53.
[5]) S. 1 ff.

das uns das Symbol einer mehr feinen als kraftvollen, einer mehr eingeführten als eingeborenen Kultur ist.

Trotz der Aufforderung vom Jahre 1899 blieb es Riemann doch selber vorbehalten, einige Werke Faschs auch in der Urgestalt wieder vorzulegen; 1910 gibt er bei Breitkopf & Härtel zwei der Orchestersuiten (G dur und B dur) in Partitur und Stimmen heraus.

Inzwischen aber hatte er auch anderwärts für die Kunst Faschs geworben. 1900 bringen die Blätter für Haus- und Kirchenmusik einen Aufsatz „Johann Friedrich Fasch und der freie Instrumentalstil“[1]). Ergebnisse seiner neueren und älteren, bereits anderwärts dargelegten Forschungen über Formen und Stileigenheiten der Instrumentalwerke des 17. und 18. Jahrhunderts faßt Riemann hier zusammen und schließt mit einer Würdigung Faschs, besonders seiner Orchestersuiten. Beigegeben ist ein Suitensatz Faschs, und zwar der möglichst notengetreuen und doch leicht ausführbaren Wiedergabe wegen für Klavier zu vier Händen eingerichtet.

Der Aufsatz verrät bereits den Einfluß einer neuen großen Entdeckung, die selbst erst zwei Jahre später ans Licht tritt: die Wiederentdeckung der Mannheimer Sinfoniker, vor allem ihres Hauptes Johann Stamitz. Ein kurzer Bericht im Neujahrsheft 1902 der Blätter für Haus- und Kirchenmusik, „Johann Stamitz“ überschrieben, erzählt die Geschichte der Wiederentdeckung und hebt zuerst auch die geschichtliche Bedeutung der Mannheimer und ihres Führers hervor. Eine Musikbeilage enthält den langsamen Satz der ersten Triosonate des denkwürdigen Stamitzschen Opus I, „notengetreu und ohne Zusätze“ für Klavier übertragen.

Im selben Jahre erscheint als erster Band des dritten Jahrgangs der bayrischen Denkmäler der erste Band der „Sinfonien der pfalzbayrischen Schule“, des wissenschaftlichen Hauptwerks über die Mannheimer. Riemann leitet den Band ein mit einer Abhandlung über „die Mannheimer Schule“, der ein Verzeichnis der Druckausgaben und ein thematischer Katalog beigegeben ist. Der Musikteil bringt ein Orchestertrio und vier Sinfonien von Johann Stamitz, drei Sinfonien von Franz Xaver Richter und drei von Anton Filtz. 1907 folgt als Band VII, 2 der Denkmäler der zweite Band der Sinfonien mit Ausführungen über Stil und Manieren der Mannheimer; Johann Stamitz ist darin mit drei Sinfonien, Franz Xaver Richter, Anton Filtz, Ignaz Holzbauer und Joseph Toeschi mit je einer vertreten. Der dritte Band, VIII, 2, enthält eine Sinfonie und eine Ouvertüre von Christian Cannabich, zwei Sinfonien von Karl Stamitz und je eine von Franz Beck und Ernst Eichner. Zwei weitere Bände der Denkmäler der Tonkunst in Bayern sind der „Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts“ gewidmet. Band XV, 1914 erschienen, mit einer Einleitung über die „Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts“, teilt 19 Quartette und Quintette (ohne Klavier) mit von Franz Xaver Richter, Ignaz Holzbauer, Joseph Toeschi, Ernst Eichner, Abt Vogler, Johann Baptist Wendling, Christian Cannabich, Karl und Anton Stamitz und Franz Danzi. Band XVI, 1915 herausgekommen, enthält Trios und Duos (ohne Klavier und mit obligatem Klavier) von Franz Xaver Richter, Johann Stamitz, Joseph Toeschi, Anton Filtz, Ernst Eichner, Wilhelm Cramer, Karl Stamitz, Johann Friedrich Edelmann, Franz Xaver Sterkel und Anton Stamitz mit Verzeichnis der Druckausgaben und thematischem Katalog.

Den Studien über die Ausbreitung der Mannheimer Neuerungen verdankt auch Johann Schobert seine Wiedererweckung durch Riemann im 39. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst. Eine Einleitung mit einem Verzeichnis seiner Werke und

1) S. 8 f.

mit thematischem Katalog ist vorausgeschickt; aus seinem Sondergebiet, der Kammermusik, die dem Klavier nicht mehr nur dienende, sondern gleichwertige, meist sogar beherrschende Stellung gibt, sind mitgeteilt fünf Sonaten für Klavier und Violine, zwei Trios für Klavier, Violine und Violoncell, zwei Quartette für Klavier, zwei Violinen und Violoncell und zwei Klavierkonzerte sowie ein Kanon.

Bei den hohen musikalischen Werten der besten Mannheimer Kunst, die zudem als eine der unmittelbaren Vorstufen zu der Musik der Wiener Klassiker unserm Empfinden besonders nahe steht, ist es Riemann hier mehr noch als sonst Bedürfnis, nach der wissenschaftlichen Ausgrabung auch die praktische Wiederbelebung zu fördern. Deshalb stellt er Johann Stamitz der großen Musikergemeinde im Musiker-Kalender 1903 vor als „Vergessenen Großmeister“[1]). Dem verdanken wir auch das von Breitkopf & Härtel verlegte „Collegium musicum“, jene großangelegte, einzigartige Sammlung instrumentaler Kammermusik des 18. Jahrhunderts, die Riemann damals mit Stamitz' Orchestertrios eröffnete. Neben den Mannheimern sind darin noch andere deutsche und auch italienische Meister vertreten. Eine kurze Übersicht mag ein Bild von der Vielseitigkeit der Sammlung geben: Sie bringt ein Trio von Telemann, fünf Trios und eine vierstimmige Sonata von Johann Friedrich Fasch, eine Suite von Christoph Förster, drei Trios von Johann Gottlieb Graun, eine Kammersonate von Franz Xaver Richter, je ein Trio von Wilhelm Friedemann Bach, Anton Jiranek, Johann Ludwig Krebs, Philipp Emanuel Bach, sieben von Gluck, neun von Johann Stamitz, ein Quartett von Johann Schobert, ein Trio und ein Quartett von Franz Asplmayr, je ein Trio von Anton Filtz, François Joseph Gossec, Johann Christian Bach und Joseph Myslivecek, eine Kirchensonate von Caldara, zwei Kirchen- und eine Kammersonate von Abaco, eine Kammersinfonie von Porpora, ein Trio von Locatelli, eine Sonate von Giuseppe und eine von Giovanni Battista Sammartini, zwei Trios von Pergolesi und eines von Sacchini. Riemann selbst zeigt die Sammlung 1902 im 71. Heft der Mitteilungen des Verlagshauses an: „Unsre Sammlung Collegium musicum bildet zu allen diesen (Denkmäler-)Publikationen eine nicht unbedeutende Ergänzung, sofern sie über den bloßen diplomatischen Neudruck alter Kammermusikwerke in der Gestalt von Partituren hinausgeht und auch für die Praxis der Gegenwart fertig gestellte Stimmen und, soweit es sich um Werke mit accompagnierendem Basso continuo handelt, einen stilgerecht ausgearbeiteten Klavierpart beifügt. Die Sammlung repräsentiert eine Reihe wohlunterschiedener Übergangstypen vom Stile der Corelli-Epoche zu derjenigen der Wiener Klassiker.“ Er schließt mit dem Wunsche: „Mögen recht viele neu entstehende Collegia musica ... (diese Literatur) der Gegenwart wieder vertraut machen.“

Im Musiker-Kalender 1897 hatte er in einem „Historische Konzerte“ betitelten Aufsatz angesichts der wachsenden Zahl von Ausgaben älterer Musik und der häufigen Mißgriffe bei der Veranstaltung von Konzerten bereits Ratschläge gegeben für kennzeichnende Auswahl und stilgerechte Aufführung älterer Musik[2]). Jetzt gibt er selbst das Beispiel dazu. Das einst unter Telemann, Fasch und Bach blühende Leipziger Collegium musicum läßt er neu erstehen. Allwöchentlich — lange Jahre unter seiner eigenen Leitung — versammelt sich ein studentischer Kreis von Musikwissenschaftlern und Musikliebhabern zur Pflege alter Kammermusik; gelegentlich werden auch vor einer größeren akademischen Hörerschaft Aufführungen veranstaltet. Hier ist das Ziel seiner Wiedererweckungstätigkeit immer und immer wieder Ereignis geworden, den Mitspielenden und Hörenden nahmen die alten Tonwerke Leben an und wurden ihnen eine unschätzbare Quelle innerer Bereicherung und Erquickung.

[1]) S. 139. [2]) S. 145.

Nach Abschluß des Breitkopf & Härtelschen Collegium musicum mit dem fünfzigsten Heft beginnt Riemann bei Liepmannssohn in Berlin eine neue Sammlung herauszugeben unter dem Namen „Anthologie zur Illustration der Musikgeschichte". Dort erscheinen drei Triosonaten Pergolesis, in der Art des Collegium musicum bearbeitet. Aus dem Kreise der Mannheimer gibt Riemann ferner 1910 bei Peters heraus fünf Sonaten für Klavier und Violine von Karl Stamitz. Im selben Jahre zeigt er mit einer eingehenden Beschreibung in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik[1]) den Fund von sechs Streichquartetten Franz Xaver Richters an, die später in Band XV der bayrischen Denkmäler gedruckt werden.

Daß seit 1905 das bisher von Riemanns Neuausgaben umgrenzte Gebiet sich merklich erweitert, daß besonders auch die Vokalmusik wieder wachsenden Anteil hat, ist wohl der Arbeit an dem zwischen 1904 und 1913 erscheinenden Handbuch der Musikgeschichte zuzuschreiben, dessen tiefdringende, von neuen, eigenen Gesichtspunkten ausgehende Forschungen im ganzen Bereich der Geschichte dem musikalischen Leben nachspürten. Der Leitgedanke dieses Werkes, die Entwicklung der musikalischen Stilgattungen und Formen klarzulegen, zielt auf eine Darstellung des Werdegangs der musikalischen Lebenskräfte und daher zunächst auf die Aufdeckung der wirklichen, einst lebendigen Formen. Vor allem von seiten der Rhythmik her sucht Riemann vorzudringen — und die Literaturen ganzer Zeitalter beleben sich ihm neu; es sei nur der weltlichen wie der kirchlichen Monodie des Mittelalters gedacht oder der Florentiner Nuove Musiche. Scharfblickende Analyse erhellt ihm Zeiten, die bisher im Dunkel lagen oder falsch gedeutet wurden, so die mehrstimmige Liedliteratur des 14. und 15. Jahrhunderts.

„Angesichts der stetig sich mehrenden Neudrucke älterer Musik erschien eine Aufnahme von Illustrationsbeispielen nur mehr in sehr beschränktem Maße erforderlich ... Durch die Einschränkung der Musikbeilagen wurde aber viel Raum für die räsonnierende Betrachtung gewonnen, auf welche es doch natürlich in erster Linie ankommt." So schreibt Riemann gegen seine sonstige Art im Vorwort des ersten Bandes[2]), das allerdings gleichzeitig anregt zur Einrichtung von Musikbüchereien für Studienzwecke. In Wirklichkeit bringt aber jeder neue Band „gegen den ursprünglichen Plan des Werkes" immer reichlichere Beispiele, darunter immer mehr vollständige Stücke, „wo es an solchen in bequem zugänglichen Publikationen entweder ganz fehlte oder aber die Gestalt, in der sie vorlagen, noch stärkerer Nachhilfe bedurfte, um sie dem Leser näher zu bringen"[3]). „Gott sei Dank sind wir ja nun so weit, daß uns noch so schöne ästhetisierende Schilderungen von der Beschaffenheit der Werke nicht mehr genügen, sondern wir diese selbst kennen zu lernen verlangen. Die von mir überall durchgeführte Heranziehung aller Mittel der modernen Notenschrift, welche die rhythmische Struktur und den motivischen Aufbau ohne langen Kommentar direkt anschaulich machen, wird, hoffe ich, auch hier wieder ihre Dienste leisten"[4]). Schließlich wird der „ursprüngliche Plan" ganz ins Gegenteil verkehrt: „Die heutige Generation fordert, sich mit eigenen Augen bzw. Ohren zu überzeugen, welche Bewandtnis es mit diesen gepriesenen oder geschmähten Monumenten der Kunst der Vergangenheit hat. Diesem Verlangen entgegenzukommen ist, wie leicht zu erkennen, einer der in erster Linie leitenden Gesichtspunkte meines Werkes"[5]). Es entspricht

[1]) XV, S. 1 ff.
[2]) S. X.
[3]) Nachwort zu II, 1 S. 484.
[4]) Vorwort zu II, 2 S. IX.
[5]) Vorwort zu II, 3 S. VI.

ja auch allem Vorangegangenen nach nur Riemanns eigener Neigung, dieses Verlangen zu befriedigen. Wenn er ihm während der Arbeit am Handbuch auch in andern Veröffentlichungen nachkommt und seine Forschungsergebnisse gleich für weitere Kreise fruchtbar macht, so folgt er damit einer längst geübten Gewohnheit.

Das Juniheft des Jahrgangs 1905 der Blätter für Haus- und Kirchenmusik enthält einen Aufsatz über „Die Originalkompositionen für Instrumente im 16. Jahrhundert"[1]), der aufklären will über die lange Zeit vernachlässigte Instrumentalmusik des a cappella-Jahrhunderts. Er schließt mit einer ohne Zutaten — außer der Kennzeichnung der Themen — mitgeteilten Canzon da sonar von Claudio Merulo.

Veranlaßt durch Johannes Wolfs 1904 erschienene Geschichte der Mensuralnotation, die zahlreiche Kompositionen des 14. Jahrhunderts zuerst mitteilte, ist der im Oktoberheft 1908 der Blätter für Haus- und Kirchenmusik gedruckte Aufsatz über „Ein- und mehrstimmige weltliche Gesangsmusik mit obligater Instrumentalbegleitung im 14. Jahrhundert"[2]). Damit nähert sich Riemann wieder seinen früheren Versuchen, die Musik der Zeit Binchois' wiederzuerwecken. In dem Aufsatz verficht er Wolf gegenüber die damals schon aufgestellte und durchgeführte Forderung einer alle Mittel der heutigen Notenschrift ausnutzenden Übertragung, hauptsächlich aber ist es ihm darum zu tun, seine gleichzeitig im Handbuch begründete These darzulegen, jene bisher als reine Gesangsmusik aufgefaßte Literatur sei mit instrumentalen Teilen durchsetzt. Die Beilage bringt das Madrigal „Uselletto selvaggio" von Jacopo di Bologna, „und zwar mit vollständiger Scheidung der vokalen und instrumentalen Partien ... und Hinzufügung einer die Harmonie ergänzenden und verdeutlichenden weiteren Begleitung am Klavier. Letztere ist natürlich durchaus unverbindlich und dient nur dem Zwecke, zu beweisen, daß der Komposition eine durchaus logische Harmonieführung immanent ist."

Zur Einbürgerung dieser neuerschlossenen Liederwelt läßt er 1906, nach den gleichen Grundsätzen bearbeitet, eine Sammlung bei Breitkopf & Härtel erscheinen: „Hausmusik aus alter Zeit, intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14. und 15. Jahrhundert." Ein Vorwort klärt auf über die Grundsätze der Übertragung und die für Aufführungen erforderliche Art und Stärke der Besetzung. Von der Sammlung, die auf etwa 100 Madrigale, Caccias, italienische, französische und spanische Balladen und Rondeaux und deutsche Lieder berechnet war, erschienen nur zwei Hefte mit je acht Kompositionen. Im ersten sind Dom Paolo di Firenze und Francesco Landino, Guillaume de Machault, Baude Cordier de Reims, Raynalt Libert, Binchois, Dufay und Adam von Fulda vertreten; das zweite ist ganz Dufay gewidmet. Diese Hefte sollen „eine andere Meinung von dem Werte der musikalischen Kunst vor der Palestrina-Epoche in breite Schichten der Musikfreunde tragen und beweisen, daß in der Musikgeschichte mit dem 14. Jahrhundert ein neues Zeitalter beginnt, das der Renaissance, dessen hochwertvolle Schöpfungen bisher nur zufolge mangelnder Vorarbeiten unter einer gänzlich falschen Beurteilung gelitten haben".

Eine kleine Schrift: „Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.—16. Jahrhunderts"[3]), der die letzten Worte entnommen sind, arbeitet für dasselbe Ziel, indem sie die Akzidentienfrage zu klären sucht und damit die Harmonik der Musik jenes Zeitalters, deren anscheinende Ungereimtheit bisher manchen abschreckte. Zu einem Aufsatz über „die Liedkunst des 15. Jahrhunderts", der in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik gedruckt ist[4]), wird Riemann schließlich veranlaßt durch den

[1]) S. 138. [2]) S. 4.
[3]) Langensalza (Hermann Beyer und Söhne) 1907.
[4]) 1909, S. 1.

1909 herausgekommenen Band XVI, 1 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, der weltliche Lieder Isaacs enthält, von Johannes Wolf ohne Scheidung vokaler und instrumentaler Teile herausgegeben. Da kann Riemann nicht anders als versuchen, einem größern musikalischen Kreise „die wirklichen Schönheiten dieser alten Musik aufzudecken". Die reizende Chanson Isaacs „T'meiskin was jonck" ist als Beilage mitgeteilt.

In die entsprechende Musik des beginnenden Generalbaßzeitalters will ein kurzer Aufsatz „Gesangskammermusik mit obligater Instrumentalbegleitung im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts" einführen, mit dem die Blätter für Haus- und Kirchenmusik das Jahr 1908 eröffnen. Er mündet aus in die Analyse eines kantatenartigen Madrigals von Francesco Turini „Mentre vaga Angioletta", das zum Teil, und zwar in der Urform, ohne ausgesetzten Continuo, in der Beilage vorgestellt wird. Der unmittelbaren Wiederbelebung wertvoller Stücke der Kantatenliteratur dienen die beiden Sammlungen „Kantaten-Frühling" mit 14 Kantaten aus den Jahren 1633 bis 1682, und „Ausgewählte Kammerkantaten der Zeit um 1700" mit sechs Werken aus der Hochblüte der Gattung, beide mit ausgearbeitetem Klavier-Akkompagnement, mit italienischem und auch ins Deutsche übersetztem poetischen Text, bei C. F. W. Siegel in Leipzig erschienen.

Ein großer Meister derselben Blütezeit italienischer Musik, den Riemann als einen ihrer Klassiker entdeckt, ersteht neu in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern: Agostino Steffani. Nachdem bereits ein Band ausgewählter Kammerduette von anderer Hand herausgegeben ist, bringt Riemann 1911 als Band XI, 2 die Oper Alarico und 1912 in XII, 2 ausgewählte Stücke aus andern Opern des Meisters. Eine Einleitung: „Steffani als Opernkomponist" würdigt Stil und Bedeutung der Werke. Obwohl sich hier Riemann zum ersten Male von der Kammermusik weg der Oper zuwendet, deren älteren Denkmälern doch vielleicht mehr nur wissenschaftliche als praktische Bedeutung für unser Musikleben beigemessen werden könnte, leitet ihn auch hier der Gedanke, Steffani unserer Musikpflege zuzuführen. Seine Selbstanzeige in Breitkopf & Härtels Mitteilungen Nr. 110 spricht es aus: „Der Herausgeber hat sich bemüht, durch stilgerechte, kontrapunktische Ausarbeitung des Akkompagnements der praktischen Musikübung unserer Zeit Steffanis Musik zugänglich zu machen."

Das in jeder Beziehung weitestgehende Unternehmen dieser Art, gewissermaßen eine praktische Volksausgabe seines Handbuchs, ist die 1912 bei Seemann in Leipzig erschienene „Musikgeschichte in Beispielen, eine Auswahl von 150 Tonsätzen, geistliche und weltliche Gesänge und Instrumentalkompositionen zur Veranschaulichung der Entwicklung der Musik im 13.—18. Jahrhundert, in Notierung auf zwei Systemen". Der Anregung, die vom Verlage ausging, folgte Riemann gern, da sie ihm „Gelegenheit bot, alle die Mittel, welche Werke älterer Zeit dem Verständnis weiterer musikliebenden Kreise der Gegenwart näherbringen, ohne Einschränkung anzuwenden"[1]). Als ein „Klavierbuch zur Musikgeschichte" stellt sich die Sammlung äußerlich dar. „Daß diese bewußt gewählte Einschränkung möglich war, ohne der Sammlung ein dilettantisches Gepräge zu geben, wird man aber, hoffe ich, sofort erkennen. Die Stücke sind nirgend modernisiert oder sonst irgendwie zurecht gemacht, um einem heutigen Geschmacke mundgerecht zu werden, und ein streng wissenschaftlicher Charakter ist der Sammlung gewahrt worden"[1]).

Wie ein Abbild im kleinen der umfassenden Wiedererweckungstätigkeit Riemanns mutet diese „Musikgeschichte in Beispielen" an. Alle die genannten Aufsätze und

[1]) Aus dem Vorwort.

Schriften und neuerstandenen Tonwerke zusammengenommen: welche Fülle von Musik, wiedergewonnen durch eines einzigen Mannes Arbeit! Aber nicht allein seinem Umfange nach, auch in seiner Art steht dieses Erneuerungswerk einzig da. Wenn auch jeder Musikgeschichtler, der mit ganzer Seele bei seiner Arbeit ist, den Wiederbelebungsdrang in sich spürt und zu betätigen sucht, so ist doch keiner mit so umfassendem und tiefdringendem Rüstzeug an die Arbeit gegangen wie Riemann. Er selbst hat an erster Stelle — durch seine grundlegenden Forschungen zur Musiktheorie, zur Geschichte der Notenschrift und der Musikformen die Vorbedingungen zur Wiederbelebung älterer Musik mit geschaffen. Aber keiner hat dann auch wie er aus allen Zeiten Schätze gehoben, ja ganze Zeitalter erst dem Verständnis erschlossen, keiner — mitunter selbst dort, wo andere die Vorarbeiten geleistet hatten — durch die Schalen der Überlieferung so tief in den Kern der Tonwerke einzudringen und hineinzuführen versucht wie er.

Es erging solchen Arbeiten Riemanns freilich oft wie seinen ersten Phrasierungsausgaben: sie verblüfften mehr, als daß sie überzeugten. In beiden Fällen bringt er eben soviel des Neuen, daß es denen, die seinem Gedankenkreis fernstehen, leicht zu viel wird. Um Riemanns Ausgaben älterer Musik beurteilen zu können, ist notwendig, sie im Rahmen seines Gesamtschaffens zu sehen. Und neben dieser besonderen Voraussetzung muß die allgemeine erfüllt sein: Klarheit zu haben über die Kernfragen der Herausgabe älterer Musik überhaupt.

Gewöhnlich werden zwei Arten von Ausgaben unterschieden: Urtextausgaben und Bearbeitungen. Von beiden genießen nur die ersten das unbedingte Vertrauen der Wissenschaft, denn sie allein können darauf Anspruch machen, zu den „ewigen Wahrheiten" zu gehören. Riemann ist weit entfernt davon, das zu verkennen; er weist selbst wiederholt auf ihren Wert und ihre Notwendigkeit hin und gibt selbst solche Urtextausgaben, wo sie am Ort sind, so in den Denkmälerbänden, hin und wieder auch in den Musikbeilagen seiner Aufsätze.

Bearbeitungen werden hingegen vielfach an sich schon für verwerflich gehalten, weil sie Modernisierungen, also Fälschungen des ursprünglichen Tatbestandes seien. Darf man aber alle „Bearbeitungen" in einen Topf werfen? Solche, die in alte Werke etwas h i n e i n legen, machen diese dadurch allerdings zu etwas anderem, neuem; das ist entweder kein Kunstwerk mehr, wenn der Bearbeiter unkünstlerisch vorgeht — dann ist das Ergebnis wissenschaftlich wie praktisch verwerflich —, oder es ist ein neues Kunstwerk, wenn der Bearbeiter seine künstlerischen Kräfte walten läßt — dann ist es praktisch-musikalisch daseinsberechtigt. Zu diesen gehören von den Riemannschen Ausgaben die vierstimmig gesetzten Lieder Neithardts von Reuental, der Marsch auf Neithardtsche Melodien und sein op. 35.

Wenn nun aber der Bearbeiter nicht h i n e i n -, sondern nur gewissenmaßen u m legt, etwa, wie es Riemann öfters tut, Orchestermusik auf zwei Klaviersystemen zusammengezogen oder für Klavier zu vier Händen eingerichtet n o t e n g e t r e u wiedergibt? Solche Bearbeitungen geben zwar etwas von der Form des Urbildes auf, sie gewinnen aber dadurch den Vorzug leichter praktischer Verwendbarkeit; und sofern sie die Änderungen in Vorbemerkungen oder im Schriftbild kenntlich machen, werden sie auch wissenschaftlich nicht anzufechten, sogar recht wohl brauchbar sein, wenn sie auch eine Urtextausgabe nicht immer ersetzen können. Dahin gehören von den Bearbeitungen Riemanns z. B. die „Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias Zeit", „Rococo", „Wie unsere Urgroßeltern tanzten", die „Musikgeschichte in Beispielen". Ihre Betrachtung zeigte immer wieder, wie sehr Riemann die „notengetreue" Wiedergabe betont.

Außer dem Hineinlegen und dem Umlegen kann nun der Bearbeiter versuchen, auszulegen, d. h. den alten Ausdrucksgehalt des Kunstwerks schärfer darzustellen, als es der Schöpfer selbst mit den Hilfsmitteln seiner Zeit vermochte. Dann ändert er nur die Darstellungsart, nicht die Form selbst; er steigert gewissermaßen den Darstellungsgrad, er arbeitet das Urgesetzliche immer klarer heraus. Praktisch bedeutet das die Anwendung moderner Mittel der Tonschrift, womit dem geschichtlich nicht vorgebildeten Spieler das Verständnis von vornherein erleichtert wird. Diese praktische Seite betont einmal Hermann Kretzschmar mit Worten, die auch Riemanns Anschauungen und — Taten voll entsprechen[1]): „Will man ... alte Musik dem modernen Verständnis nahe bringen, so muß man viel mehr tun ⟨als einfache Klavierauszüge zu geben, wie z. B. die Denkmäler der Tonkunst in Österreich bei Muffats Suiten⟩ und das Original in einer Übertragung bieten, die namentlich den Forderungen des Vortrags gerecht wird und für die sinnliche Wirkung alles tut, was sich erlaubtermaßen tun läßt." „An der Gleichgiltigkeit, die den Neudrucken alter Tonwerke begegnet, an dem Gefühl der Unbequemlichkeit, das ihre viel spezielles Wissen, technische Fertigkeit und Fleiß voraussetzende Reproduktion verursacht, sind zuerst die Unternehmer mitschuldig. Die Herren Herausgeber sollten in den Vorreden etwas ausführlicher sein und aus vermeintlicher Vornehmheit nicht die Worte scheuen, die die alte Kunst dem Verständnis der Gegenwart erschließen. Den kritischen Originalausgaben müssen praktische Ausgaben der bedeutendsten und zunächst der eingänglichsten Werke folgen, die den Musikdirektoren und den Spielern die Mühe der Bearbeitung abnehmen." In gleichem Sinne, aber noch mehr das innere Wesen der Sache hervorhebend, sagt Riemann in seiner Leipziger Antrittsvorlesung vom 27. April 1901 über „die Aufgaben der Musikphilologie"[2]): „Die Musikphilologie wird in den ⟨Urtextausgaben⟩ nichts anderes sehen können, als das hochwillkommene, verläßliche Quellenmaterial, an dessen Bearbeitung sie ihre Kräfte zu setzen hat. Man vergesse doch nur nicht, daß ... ein in Noten aufgezeichnetes Musikwerk noch gar nicht das Werk selbst ist; die philologischen Arbeiten der Textanalyse haben daher die große Bedeutung, daß sie den letzten Prozeß der Umwandlung der Niederschrift in das wirklich erklingende Kunstwerk vorbereiten, das Werk dem Verständnis der die Ausführung übernehmenden Künstler näher rücken. Solche Vorbereitung aus falscher Pietät und pharisäischem Purismus zu perhorreszieren, heißt doch nichts anderes, als den Spielern selbst eine philologische Arbeit aufbürden, der sie nicht gewachsen sind."

Vom praktischen Standpunkt aus sind also die Bearbeitungen, die dem Spieler helfen, den Geist der alten Musik zu erfassen, das heißt: auslegende, analytische Ausgaben, gerechtfertigt und sogar notwendig. Beides sind sie aber auch vom wissenschaftlichen Standpunkt, sobald man als Gegenstand der Musikwissenschaft nicht Noten, sondern Töne, nicht nur die schriftliche Überlieferung der Musikwerke, sondern auch die ihr zugrundeliegenden Tonvorstellungskomplexe nimmt; das sagt auch Riemann mit dem Satze: „daß ein in Noten aufgezeichnetes Musikwerk noch garnicht das Werk selbst ist". Damit vertauscht die Musikwissenschaft den engen Kreis und die Gewißheit der Ergebnisse einer Wissenschaft der Gegenstände mit dem unnahbaren Horizont und den unendlichen Aufgaben einer Wissenschaft der Wesenheiten. Der Weg zu deren Wahrheiten aber hat kein Ende. Trotzdem muß ihn gehen, wer die Wahrheit sucht. Das Bewußtsein des notwendigen Zwiespalts zwischen der unendlichen Aufgabe und der täglichen Forderung der Wissenschaft sollte weder für

[1]) Musikalisches Wochenblatt XXVI (1895), S. 93 ff.

[2]) Hesses Musiker-Kalender 1902, S. 135.

Schaffende noch für Beurteilende Grund zur Abkehr sein. Das Verantwortungsgefühl darf die Verantwortungsfreudigkeit nicht lähmen. Allzu Bedenkliche mögen sich mit dem Gedanken trösten, mit dem Kretzschmar den oben mitgeteilten Abschnitt beschließt: „Wird in diesen Einrichtungen geirrt, so wird eine spätere Zeit den Irrtum schon wieder ausgleichen."

Wenn irgend jemand, so hat Hugo Riemann vorbildliche Verantwortungsfreudigkeit gezeigt und uns auf dem wissenschaftlichen Wege zu den Wahrheiten der Musik vorwärts gebracht. Dem hinter den Noten liegenden Wesen, dem allen Zeiten gemeinsamen Urgesetzlichen gilt sein tiefstes Bemühen. Seine Wiedererweckungstätigkeit ist nur ein Teil dieses einheitlichen, einzigartigen Lebenswerkes. Das gibt ihr den durchgehenden großen Zug. Darüber tritt ganz zurück eine gewisse Sprunghaftigkeit in der Folge, eine Zufälligkeit im Auftauchen der einzelnen Erscheinungen und gewisse zu scharfe und daher einseitig wirkende Beleuchtungen, an denen einerseits die Jugend der Musikwissenschaft Schuld trägt, andererseits aber wohl auch die durch jeden glücklichen Fund neu angefachte jugendliche Begeisterungsfähigkeit des Meisters. Seine Großzügigkeit des Denkens wird ja begleitet von einer Frische und Empfänglichkeit des Empfindens, einer Lebhaftigkeit und Treffsicherheit der Einfühlung, der auch die schweigsamsten Denkmäler der Vergangenheit zu reden beginnen. Diese Großzügigkeit und Frische ist es auch, die Riemann nicht an Einzelfragen von untergeordneter Bedeutung sich verlieren und ihn nicht auf halbem Wege stecken bleiben, sondern stets ganze Arbeit tun läßt, ganze Arbeit freilich in seiner eigenen Art.

In einer Erwiderung auf den Vorwurf der „Modernisierung", welcher seiner „Hausmusik aus alter Zeit" gemacht worden war, legt er einmal die Grundsätze seiner analytischen Bearbeitungen eingehender dar[1]). Übereinstimmend mit oben bereits Gesagtem bezeichnet er es als besten Teil der wissenschaftlichen Herausgebertätigkeit, „die Noten lebendig zu machen, d. h. ihren Ausdruckswert zu erschließen durch Anwendung aller der Kategorien, welche für uns heute von jeder Musik unzertrennlich sind. Nicht die Einzeltongebungen und Einzeldauerwerte, sondern ihre Verbindung zu Motiven, zu Sätzen mit erkennbarer und einleuchtender Ordnung sowohl in harmonischer als rhythmischer Beziehung, desgleichen das Wechselverhältnis zwischen Wortsinn und musikalischem Ausdruck wollen da festgestellt sein. Von diesen weitergehenden Gesichtspunkten aus ergibt sich mit gebieterischer Notwendigkeit die Forderung, alle die Unvollkommenheiten und Lücken der alten Notierungsweisen zu ergänzen und das Gesamtnotenbild auf die Höhe unserer Zeit zu bringen."

Die Mittel dazu hat zum Teil die neuere Entwicklung der Tonschrift an die Hand gegeben: Taktstrich und Taktbezeichnung, Angaben für den Vortrag nach Stärke und Schnelligkeit. Riemann selbst aber hat manche dieser Mittel weiter verfeinert — es sei nur an den Taktstrich erinnert — und neue dazu gebracht: seine Phrasierungsbezeichnung und die Darstellung der metrischen Verhältnisse. Die letzten beiden treten naturgemäß vor allem in den eigentlichen Phrasierungsausgaben hervor; was die ältere Musik betrifft, also in den Steingräberschen Heften, in einer mit der Zeit immer mehr abgeklärten Form aber auch in allen andern Ausgaben. Die metrischen Taktzahlen schreibt er dagegen in späteren Veröffentlichungen nur noch vereinzelt, nur dort, wo ihn besondere Erscheinungen reizen und ihm Klärung besonders geboten scheint. So findet man unter den 150 Stücken der „Musikgeschichte in Beispielen" eine Courante Pachelbels (Nr. 109), ein Stück einer Triosonate Corellis (Nr. 121), die Bachsche Chaconne (Nr. 130), eine Sonate Domenico Scarlattis (Nr. 132), ein

[1]) Zeitschrift der IMG VIII, S. 255 und 297 ff.

Muffatsches Klavierstück (Nr. 134) und einen Sonatensatz Philipp Emanuel Bachs (Nr. 147) metrisch klargelegt.

Bei der Anwendung neuer Mittel zur schriftlichen Erfassung des tönenden Inhalts stößt man aber auf Schwierigkeiten schon bei der Frage, welche Unvollkommenheiten und Lücken ältere Notierungsverfahren denn haben, die zu ergänzen wären — ganz abgesehen von den Schwierigkeiten der Ergänzung in Literaturen, deren schriftliche Überlieferung ganze musikalische Hauptfragen offen läßt, wie die in Choralnotation geschriebene Musik die Rhythmik, oder mindestens unbestimmt, wie die mehrstimmigen Kompositionen des 14. und 15. Jahrhunderts die Verteilung der Gesangs- und Instrumentalstimmen. Es fragt sich doch, wie weit uns unvollkommen scheinende Notierungsarten in Wechselwirkung mit dem musikalischen Inhalt stehen und ob also bei Modernisierung des Notenbildes nicht auch besondere Werte verloren gehen. Bei bloßer Änderung der Schlüssel und Kürzung der Notenwerte, so daß die alten Schlagzeiten mit dem heutigen Schlagzeitwert wiedergegeben sind, ist wohl noch keine Gefahr. Geht Riemann aber weiter, zieht Bögen, setzt und verändert Taktstriche, so mehren sich die abweisenden Stimmen. Vor allem erregen Änderungen bereits anscheinend vollkommener Notierungen Anstoß. Das betrifft in erster Linie die Klassikerausgaben, die zwar jenseits der hier behandelten Aufgabe liegen, aber doch gerade in besonderer Schärfe ein Grundsätzliches zeigen, das auch für die Ausgaben älterer Musik gilt, auch für die, die nicht eigentliche Phrasierungsausgaben sind.

Den Bemühungen Riemanns, mißverständliche und unzulängliche Schriftbilder in Werken der Klassiker aufzuhellen und sinngemäß umzugestalten, wird die „einzig künstlerische", „von dem einzigartigen Instinkte der Meister auch in der schriftlichen Darstellung ihrer Eingebungen" zeugende Notierung der Urtexte entgegengehalten[1]). Selbst wenn an dieser nicht zu zweifeln wäre, bliebe doch die Tatsache der beschränkten Ausdrucksfähigkeit jeder Notierung bestehen, und daneben die Tatsache der fortschreitenden Erweiterung der schriftlichen Ausdrucksmittel. Das nützt freilich denen nichts, die den Inhalt in der Urtextnotierung aufgehen, d. h. beschränkt sein lassen. Wäre es aber wirklich ein Ruhmestitel für die Meister, wenn sich ihre Phantasie in dem beschränkten Kreis der jeweils vorhandenen Notierungsmöglichkeiten erschöpft hätte? Besteht ein Teil ihrer Größe nicht gerade darin, daß die herkömmliche, stets mehr oder minder schematische Notierungsweise den freien Flug ihres Geistes nicht hemmen konnte? Muß es daher nicht eine der vornehmsten Aufgaben der Musikwissenschaft sein, mit neu errungenen Mitteln das Schriftbild der alten Tonwerke von nur schreibgeschichtlich, nicht künstlerisch bedingten Schlacken zu befreien und das Wesen der Kunstwerke tiefer erkennen zu lassen?

Riemann sucht das durch eingehende motivische und rhythmische Analyse zu erreichen. Dabei muß freilich zugegeben werden, daß durch Beigabe der Phrasierungszeichen das Notenbild — besonders in den früheren Ausgaben — auf den ersten Blick eher verdunkelt als aufgehellt erscheint, daß zudem der ästhetische Eindruck des Notenbildes, der doch auch eine Rolle spielt, zu sehr ins Dickflüssige, Schwere verschoben wird. Vor allem in Werken neuerer Meister wie Philipp Emanuel Bach oder Beethoven, die in ihrer Schreibweise der Artikulation besondere Sorgfalt zuwenden, wird dadurch manche Feinheit des Urtextes zugedeckt, da ja Artikulation und Phrasierung durchaus nicht immer Hand in Hand gehen. Solchen Werken wird man wohl am besten gerecht, wenn an Stelle einer Phrasierungsausgabe Urtext und Ausgabe für sich gegeben werden, wie es Heinrich Schenker mit Philipp Emanuel Bach und Beet-

[1]) Zeitschrift der IMG XV, S. 98, 100, vgl. S. 102.

hoven getan hat, und Riemann selbst, was die Fürsichnahme der Analyse betrifft, früher mit Bachs Wohltemperiertem Klavier und neuerdings mit Beethovens Klaviersonaten. Etwas ähnliches ist es auch, wenn er in seinen Denkmälerbänden die Analyse in das Akkompagment verlegt oder in den Klavierauszug, die unter dem Urtext stehen. Letzten Endes ist das alles aber doch entweder Notbehelf oder besonderen Zwecken dienstbar. Für Riemann wie wohl überhaupt ist es das Ideal einer Notierung, den gesammten Inhalt des Tonwerks in ein Bild zu fassen, also die Analyse in die Aufzeichnung selbst zu legen.

Die größte Schwierigkeit liegt dabei darin, wirklich nur Analyse zu geben, nur, wie Riemann sagt, „das Gesamtnotenbild auf die Höhe unsrer Zeit zu bringen". Die Gefahr ist groß, nicht nur das Notenbild, sondern den Inhalt selbst zu modernisieren. Es wurde schon erwähnt, daß Riemann solche Vorwürfe nicht erspart geblieben sind[1]). Er weist sie mit den Worten zurück, die für seine ganze Tätigkeit gelten: „In allem und jedem Falle ist es mir darum zu tun gewesen, festzustellen, was nach dem Brauche der Zeit und den erhaltenen Lehren der Theoretiker vom Komponisten gewollt war".

Sollte nun die unendliche Aufgabe, die er sich damit stellt, nicht wenigstens in ihren näher und offener liegenden Teilen eine allgemeiner und dauernder befriedigende Lösung zulassen, etwa in der Frage der Aussetzung des Basso continuo? Aber gerade hier, wo es sich um die Praxis, um besondere Erscheinungen angewandter Kunst handelt, nicht um ihre wesentlichen Grundlagen, tritt in den Vordergrund an Stelle der Einheit des Wesens die Mannigfaltigkeit der lebendigen Erscheinungen. Es können hier verschiedene Ansichten zu Recht nebeneinander bestehen. Man kann z. B. für die Generalbaßaussetzungen die Durchschnittsleistungen der alten Zeit, denen die übliche Lehrmeinung entsprochen haben wird, sich zur Richtschnur nehmen. Man kann aber auch dem wohlbezeugten Vorbild der größten alten Meister folgen. Und das tut — bezeichnend für sein Wesen und Streben — Riemann, indem er den Continuo kontrapunktisch ausarbeitet. Vielleicht wäre noch von einer gewissen, mit der Zeit fortschreitenden Auflockerung innerhalb dieses seines „Stiles" zu sprechen, wenn man die Reihe von der noch schwer, akkordisch gehaltenen Continuostimme der Kammersonate Abacos von 1895 über die reiche Kontrapunktik des Collegium musicum verfolgt bis zu den Triosonaten der Anthologie, welche die reale Zweistimmigkeit bevorzugen.

Die Unendlichkeit der Wiedererweckungsaufgabe wird aber dann erst recht fühlbar, wenn man noch tiefer geht und versucht, das Wesentliche der alten Tonwerke selbst wieder herauszustellen; und das ist ja das Hauptziel der Analyse Riemanns. Ist das aber heute schon erreichbar? Nicht einmal die nächsten wissenschaftlichen Voraussetzungen sind ja erfüllt: die Stilgeschichte, die Geschichte der Entwickelung der Tonvorstellungen stehen erst in den Anfängen, zum Teil durch Riemann selbst ins Leben gerufen. Sieht man Riemanns Arbeit von diesen Voraussetzungen, richtiger: dieser Voraussetzungslosigkeit an, so wächst das, was von der hohen Warte der unendlichen Aufgabe nur als Tastversuch erscheint, heran zu erstaunlichster Leistung, erklärbar allein durch Persönliches: durch einen einzigartigen Scharfblick, eine wahrhafte Sehergabe für das musikalisch Wesentliche — davon zeugt jedes einzelne Stück der wiedererweckten Musik; man vergleiche nur in einem der Steffanibände den Urtext eines Rezitativs oder einer Arie mit dem die Analyse gebenden Akkompagnement — und durch eine gewaltige Arbeitskraft — mit ihrer Hilfe nur konnte er seine Gabe zu einem so tiefdringenden und weitgespannten Wiederbelebungswerk ausmünzen.

[1]) S. 14, Anm. 1.

Dabei ist er selbst sich durchaus bewußt, daß alle Arbeitsergebnisse nur Schritte zum Ziel, nicht das Ziel selbst sind. Immer wieder und in immer neuen Wendungen spricht er diesen Gedanken aus. Anregen will er, tieferdringen, weiterführen; aber nicht verpflichten, stehen bleiben, festsetzen. Er ist kein Dogmatiker; wenn er gegen Anschauungen, die für ihn überwunden sind, die seinen zäh verteidigt, so ist das doch etwas wesentlich anderes. Ist gerade er doch auch jederzeit bereit, alte Anschauungen auf Grund besserer Erkenntnis aufzugeben. Das hat ihm nun wieder den Vorwurf allzugroßer Wandlungsfähigkeit eingetragen; aber es ist doch etwas anderes, aus Mangel an Zielbewußtsein sich zu verleugnen, als bei zielsicherem Vorwärtsschreiten immer weitere, höhere Ausblicke zu gewinnen, vor denen die früheren verblassen.

Auch von diesem persönlichen Standpunkt aus wie schon vom wissenschaftlichen und musikalischen will das Wiedererweckungswerk Riemanns als ein ganzes betrachtet sein. Dem am einzelnen und kleinen hängenbleibenden Widerstreit des Tages enthoben, wird es dann erscheinen und wirken als Denkmal eines großen Gelehrten, Musikers und Menschen.

Nachträge zu Hugo Riemanns Verzeichnis der Druckausgaben und thematischem Katalog der Mannheimer Kammermusik des XVIII. Jahrhunderts

Von

Wilhelm Altmann, Berlin[1])

Für die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek konnte in den letzten Jahren eine Anzahl Mannheimer Kammermusikwerke erworben werden, die nicht bloß die von Hugo Riemann in seinem Katalog angegebenen Fundorte vermehren, sondern auch teilweise darin noch nicht verzeichnet waren. Im Folgenden seien sie zusammengestellt:

Joseph Bauer

op. 3. Drei Klavierquartette (bisher nur Dresden K. B.)

Wilhelm Cramer

ad 1. Die Venetianische Ausgabe der Trios op. 1 ist nicht in der Preußischen Staatsbibliothek, sondern nur der Nachdruck von Hummel in Amsterdam (Berlin), welche Firma grundsätzlich ihre Nachdrucke mit einer falschen Opuszahl (in diesem Falle 2) versehen hat; der Baß ist darin beziffert.

ad 4. Die Six Sonates p. Viol. et Basse op. 4 Paris, Sieber sind in D, G, A, C, F und B (vgl. unten thematischer Katalog).

ad 5 bei uns vorhanden.

Joh. Baptist Cramer

ad 21. Quartetto (op. 35) Leipzig, Breitkopf auch vorhanden.

ad 27. Nur die Andrésche Ausgabe vorhanden.

ad 30, 31 und 33 vorhanden.

ad 34. Die Breitkopfsche Ausgabe vorhanden, ferner noch eine Ausgabe des Bureau des arts et d'industrie in Leipzig und Berlin.

ad 35. Die Breitkopfsche Ausgabe vorhanden; ferner noch eine in Leipzig und Berlin im Bureau

[1]) Aus der Hugo Riemann anläßlich seines 70. Geburtstages handschriftlich überreichten Festschrift.

des arts et d'industrie erschienene Ausgabe unter dem Titel: La moisson, Divertissement pastoral.

Joh. Friedr. Hugo Freiherr v. Dalberg

ad 2 vorhanden.

Franz Danzi

ad 1. (op. 1) Trios (B, C, A) vorhanden; vgl. unten den thematischen Katalog.
ad 2 vorhanden.
ad 3. Ausgabe Falter vorhanden.
ad 4. Die Sonates p. Violoncelle (et Basse ou II. Violoncelle) sind nicht identisch mit den Duos für Bratsche und Violoncello. Vorhanden bei uns Livr. 1 (A, C, d); vgl. unten thematischer Katalog.
ad 6, 8 und 10 vorhanden.
21ᵃ einzuschalten (op. 66) Trois Quintetti (Es, f, A) pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle. Offenbach, André (V.-Nr. 4738); vgl. unten thematischer Katalog.

Joh. Friedr. Edelmann

ad 1. Die Andrésche Ausgabe vorhanden.
ad 3 vorhanden.
ad 4. Die Andrésche Ausgabe vorhanden.
ad 5. Die Londoner Ausgabe von Blundell vorhanden.
ad 6. Die Mannheimer Ausgabe von Götz vorhanden.
ad 7. Die bisher nicht nachweisbare Mannheimer Ausgabe von Götz vorhanden; ebenso die Londoner Ausgabe von Blundell (nicht Bland, wie bei Riemann verdruckt steht).
ad 8. Die Mannheimer Ausgabe von Götz vorhanden, desgleichen eine nicht bei Riemann angeführte Londoner von J. Blundell.
ad 9. Statt der von Riemann ohne Fundort zitierten 3 Sonaten für Klavier und Violine besitzen wir als op. 9 Quatre Quatuor (Es, c, g, D) pour le Clavecin avec Accompagnement de deux Violons et Alto. Paris, Bailleur; vgl. unten thematischer Katalog.
ad 11. Divertissement (c) op. 11 vorhanden.

Ernst Eichner

ad 1. Die Trio-Sonaten op. 1 besitzen wir als op. 8 in folgender Ausgabe: Six Sonates pour le Clavecin ou le Pianoforte accompagnez d'un Violon ad libitum, œuvre 8 Wienne, Huberty. (Das Violoncell nicht genannt wie bei der Ausgabe von Toricella-Wien). Als Eichners op. 8 sind bei Sieber in Paris drei Trio-Sonaten erschienen, bei André die sonst mit op. 10 bezeichneten Duette für Violine und Bratsche.
ad 7. Die Londoner Ausgabe von op. 10 vorhanden.

Karl Michael Esser

ad 4. Die Quartette op. 5 (D, G, C, c, F und B) besitzen wir in der Pariser Ausgabe von Bignon 1778.

Ignaz Fränzl

ad 1. Die Trios op. 2 in der Pariser Ausgabe von Bailleux vorhanden; die Reihenfolge ist hier: A, C, F, Es, D und G, also anders als in dem Riemann nur bekannten Londoner Druck.

Ferd. Fränzl

ad 3. Die Quartette op. 9 in der Andréschen Ausgabe vorhanden.

Romanus Hoffstätter

ad 1. Die Quartette op. 1 (Hummel) sind identisch mit den ad 3 genannten angeblich Haydnschen Quartetten op. 21 Paris, Berault; doch ist deren Nr. 2 bei Hummel Nr. 1 und umgekehrt; vermutlich ist dieser Hummelsche Druck, von dem wir nur die erste Violine besitzen, nur ein Nachdruck der als op. 2 bei Götz in Mannheim erschienenen Quartette. Über Hummel vgl. oben bei Wilh. Cramer ad 1.

Hugo Friedrich Baron von Kerpen

ad 3 op. 8. 6 Sonaten für Klavier und Violine (G, Es, C, F, D, B) vorhanden; vgl. unten thematischen Katalog.

Anton Joseph Liber

ad 1. Unsere Ausgabe von Goetz ist ohne Opus- und Jahreszahl; auch lautet der Titel: Six Sonates en Trio pour le Clavecin avec Accompagnement de Violon et Basse.

Franz Metzger

ad 5. op. 11 in der Wormser Ausgabe von Kreitner vorhanden.

Heinrich Joseph Riegel

ad 4. Die Tonarten sind C, G, D, F, A, d; vgl. unten thematischer Katalog.

ad 5. (op. 14). Der Titel ist falsch. Er lautet: „Trois Duo (Es, c, G) pour le Forté-Piano et Clavecin (On peut éxécuter ces Duo en quatuor sur le Piano-Forté avec deux Violons et Violoncelle, qui sont gravés séparement) [diese Ersatzstimmen nicht vorhanden.] Vgl. unten thematischer Katalog.

ad 6. Tonarten: D, d, B.

ad 7. Tonarten: Es, B, d.

ad 8. Tonarten: Es, g, D.

9ª op. 25 Grand Duo (Es) p. Piano et Harpe. Paris; Naderman (Ce Duo peut s'éxécuter par deux Pianos); vgl. unten thematischer Katalog.

ad 10 (op. 49). Grand Quintetto (c) vorhanden.

10ª (op. 50) Grand et brillant Quatuor (f) pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Paris; Launer, Lemoine et Richault; vgl. unten den thematischen Katalog.

Peter Ritter

Notturno (A) pour Guitarre, Flûte et Alto (siebensätzig) Mayence: Schott (V.-Nr. 1165); vgl. unten den thematischen Katalog.

Franz Xaver Sterkel

ad 2. Ausgabe Haueisen vorhanden.

ad 3. desgleichen.

ad 4. op. 4 (C, G, F) in der Hummelschen Ausgabe vorhanden.

ad 7. Die bei Haueisen mit op. 5 bezeichneten drei Trios (C, A, F) sind in einem vorhandenen Druck von Sieber als Op. 4 bezeichnet. Unbekannt waren bisher im thematischen Katalog: Trois Sonates [inwendig Nr. 4—6] pour Clavecin ou Pianoforte avec Accomp. d'un Violon et Violoncelle (B, C, A) op. 5 Paris: Sieber, die jetzt vorhanden sind.

ad 10. Der Haueisensche Druck vorhanden. Themen unten mitgeteilt.

ad 16. Der Artariasche Druck vorhanden.

ad 17 (op. 18) lautet der Titel: Six Sonates Nr. 4—6 (A, B, D), sind im thematischen Katalog bereits angeführt. Dieser Schottsche Druck ist vorhanden.

ad 19. Jetzt auch in der Staatsbibliothek vorhanden.

ad 24. Sonate (D). André vorhanden. Das Thema ist im thematischen Katalog Riemanns fälschlich als op. 41 eingereiht, während darin diese Sonate op. 41 (G) fehlt; vgl. unten.

ad 25 u. 26. Die Artariasche Ausgabe vorhanden.

ad 27. Wir besitzen in der André-Ausgabe die zweite Lieferung von op. 33 (F, A, G), die im thematischen Katalog fehlt; vgl. unten.

ad 28. Wir besitzen als op. 34 Sonate (G) pour le Clavecin ou Piano-Forté avec Violon et Violoncelle. Offenbach; André (V.-Nr. 547). Zwei weitere Sonaten können nach dem Titel nicht erschienen sein.

ad 31. Die Sonate op. 41 ist in G; Thema unten mitgeteilt; vgl. oben ad 24.

ad 33 u. 34 vorhanden.

Ludwig Tantz

ad 3. op. 2 sind in der Götzschen Ausgabe (vorhanden) III Sonates (D, G, F) par le Clavecin ou Forté Piano avec l'Accompagnement d'un Violon obligé et Violoncello ad lib. (V.-Nr. 60); vgl. unten thematischer Katalog.

ad 4 vorhanden.

Giuseppe Toeschi

In „Choix de Musique", dédié à S. A . . . le duc régnant des Deux-Ponts (1783)

befindet sich als Nr. XII eine Riemann unbekannt gebliebene zweisätzige Sonate de Clavecin (und Violine) in F (vgl. unten den thematischen Katalog).

Wir besitzen neuerdings auch noch Six Quatuor dialogués à 4 et cinq instruments (F, D, G, G, C u. D) pour un Violon, Flute, Alto et Basse. Paris, Chevardière. Sie haben keine Opuszahl, stimmen aber mit dem thematischen Katalog, wo sie nach Handschriften als op. 5 bezeichnet sind, überein, jedoch nicht mit den unter Nr. 6 und 8 aufgeführten op. 3 bzw. 5. Nr. 1, 2, 5 und 6 sollen Quintette sein, doch fehlt in unserm Exemplar die fünfte (die Violoncello-)Stimme.

Peter Winter

ad 5. Das 3. Livre: Trois Quatuors. Paris, Sieber (aufgeklebt) steht in den Tonarten Es, D und B; dagegen sind die auch in der Staatsbibliothek vorhandenen Trois nouveaux Quatuors Paris, Naderman (aufgeklebt: Sieber) in D, a und B (vgl. unten thematischer Katalog).

ad 9. Ottetto (Es) vorhanden; vgl. unten den thematischen Katalog.

Wilh. Cramer

Allegro.
Cdur 8 — Sonates op. 4 IV.

Allegro moderato.
Gdur 5 — Sonates op. 4 II.

Allegro.
Fdur 4 — Sonates op. 4 V.

Allegro.
Ddur 6 — Sonates op. 4 I.

Allegro.
Bdur 3 — Sonates op. 4 VI.

Allegro.
Adur 2 — Sonates op. 4 III.

Danzi

Allegro.
Cdur 6 — Sonate (2 Vc.) op. 1 II.

Allegro.
7 — Trio op. 1 II.

Allegro modº.
Dmoll 4 — Sonate (2 Vc.) op. 1 III.

B dur 6 Allegro. — Trio op. 1 I.

A dur 3 Alltto. — Sonate (2 Vc.) op. 1 I.

4 Allo. — Trio op. 1 III.

5 Larghetto. — Quintett op. 66 III.

Es dur 10 Allegro. — Quintett op. 66 I.

F moll 2 Allegro agitato. — Quintett op. 66 II.

Edelmann

D dur 5 Avec vivacité. — Quatuor op. 9 IV.

G moll 4 Avec expression. — Quatuor op. 9 III.

Es dur 3 Gaiement. — Quatuor op. 9 I.

C moll 5 D'un mouvement vief et precipité. — Quatuor op. 9 II.

6 Affectuosament. — Divertissement op. 11.

Kerpen

C dur 2 Allegro. — op. 8 III.

G dur 2 Allegro brillante. tr tr — op. 8

F dur 2 Allegro moderato. op. 8 IV.

D dur 2 Allegro ma non troppo. op. 8 V.

B dur 2 Allegro moderato. *tr* op. 8 VI.

Es dur 2 Adagio. op. 8 II.

Heinrich Jos. Riegel

C dur Allogro grazioso. Sonate op. 13 I.

G dur 1 Allegretto. Sonate op. 13 II.

2 Marsch. Duo op. 14 III.

F dur. Allegretto. Sonate op. 13 IV.

D moll 1 Allegretto. Sonate op. 13 VI.

2 Allegro. Sonate op. 16 II.

3 Allegro maestoso. *f* *p* Sonate op. 17 III.

D dur 1 Allegretto. Sonate op. 13 III.

2 Allegro. Symphonie op. 16 I.

Allegro.
3 Sonate op. 18 III.

Allegro assai. Symphonie op. 16 III.
B dur 1

Presto.
2 Symphonie op. 17 II.

Allegro non troppo.
G moll Sonate op. 18 I.

Allegro cantabile. tr tr
A dur Sonate op. 13 V.

Allegro maestoso.
Es dur 1 Duo op. 14 I.

Allegro. Symphonie op. 17 I.
2

Allegro.
3 Sonate op. 18 I.

Grave. Duo op. 25.
4

Allegro ma non troppo.
C moll 1 Duo op. 14 II.

Adagio largamente. Quintett op. 49.
2

Adagio.
F moll Klav.-Quart. op. 50.

Peter Ritter

A dur 4 Notturno.

Sterckel

Cdur 12 — Andante cantab. — Trio-Sonate op. 5 V.

13 — Allegro. — Trio-Sonate op. 7 II.

Gdur 11 — Andante. — Trio-Sonate op. 7 III.

12 — Adagio. — Sonate f. Klav. und V: op. 33 Livre 2 III.

13 — Allegro moderato. — Trio-Sonate op. 34.

14 — Allegro brillante. — Sonate f. Klav. und V. op. 41.

Fdur 11 — Allegro. — Trio-Sonate op. 33 Livre 2 I.

Ddur 11 — Allegro assai. — Trio-Sonate op. 7 II.

9 — Sonate f. Klav. u. V. op. 27.

Bdur 16 — Allegro non tanto. — Trio-Sonate op. 5 VI.

Adur 12 — Allegro con brio. — Trio-Sonate op. 5 VI.

13 — Allegro.

Tanz

Op. 2 I = thematischer Katalog Ddur 1
Op. 2 II = thematischer Katalog Cdur 1

F dur 1 — Trio op. 2 III.

Sinf. Toeschi

Allegro.

F dur — Sonate f. Klav. u. V.

Peter Winter

Allegro moderato.

A moll. — Trois nouv. Quat. II.

Allegro moderato.

D moll 3 — Trois nouv. Quat. I.

Allegro.

B dur 6 — Trois nouv. Quat. III.

Allegro.

Es dur 7 — Ottetto.

Bücherschau

Paul, Ernst. Musiklehre in Erläuterungen, Beispielen und Aufgaben. Zwei Teile. 84 u. 138 S. 8⁰. Leipzig 1917, Breitkopf & Härtel. 1. Teil 2 *M*, 2. Teil 2,50 *M*.

Diese Musiklehre ist ihrem Hauptinhalte nach eine Harmonielehre auf Riemannscher Grundlage, stofflich abgegrenzt durch die Lehrordnung für Lehrer- und Lehrerinnenseminare. Aus der Seminarpraxis entstanden, trägt sie der für die musikalische Ausbildung des zukünftigen Volksbildners sehr knapp bemessenen Unterrichtszeit Rechnung durch konzentrierte Darstellungsform und leicht faßliche Entwicklung der tonalen Funktionen mit ihren Vertretungen in Beispielen und Aufgaben. Letztere bieten dem musikalisch Veranlagten durch Anregung seiner Phantasie reichlich Gelegenheit zu frohmachender Selbsttätigkeit durch Erfindung von Vier- oder Achttaktern, sowie durch Analysen leichter Sonatinensätze und Etüden, eine Art, sich den nötigen Wissensstoff anzueignen und gleichzeitig in das Leben, das Fließende der Musik einzudringen, wie sie gerade für den viel geplagten Seminaristen recht angebracht ist. Es ist zu begrüßen, daß der Verfasser den Mut gefunden hat, der alten Generalbaßlehre den Rücken zu kehren und an ihrer Stelle der vereinfachten Harmonielehre Riemanns zur Anerkennung zu verhelfen sucht, die zweifellos die Grundlage unseres kommenden Harmoniesystems bilden wird. Doch darf bei aller Anerkennung für den verehrten Musikgelehrten nicht übersehen werden, daß bei seiner besonders in den früheren Jahren außerordentlich produktiven Art und seinem musikalisch fast universalen Betätigungsfelde seine Ideen nicht gleichwertig sein konnten. Seine viel umstrittene Lehre von den Unterklängen, und wenn sie hier vom Verfasser auch noch so vorsichtig dargereicht wird, gehört sicherlich nicht in eine Musiklehre für Seminaristen. Der Standpunkt Schreyers in seiner Harmonielehre wäre hier wohl angebrachter. Doch fast grotesk wirkt ein Nebeneinander unter der gleichen Kapitelüberschrift von Riemanns nach organischen Zusammenhängen ausschauenden geistreichen Molltheorien und dem von ihm bekämpften Mechanismus der alterierten Intervalle.

Jene musikalisch wertlose Aufstellung aller möglichen doppelt verminderten und doppelt übermäßigen Intervalle ist ein durch viele Lehrbücher nutzlos geschleppter Ballast, den sich ein Buch, das mit den Worten beginnt: „Nütze die Zeit!" nicht aufladen sollte. Gerade auf diesem Gebiet sind die Ideen Riemanns praktisch brauchbar weitergeführt worden durch H. Wetzels Elementartheorie (Breitkopf & Härtel), in der alle wirklich zur Anwendung kommenden Intervalle durch Zusammenschluß benachbarter Tonkreise organisch entstehen und verstanden werden. Wetzel weist dort nach, daß die gesamten, aus den Stammtönen hervorgegangenen Veränderungen oder chromatischen Ableitungen, z. B. fis aus f, nur auf dem Papier vor sich gehen, auf den Platzmangel im Liniensystem zurückzuführen sind, in Wirklichkeit aber selbständige Stufenwerte einer Nachbardiatonik darstellen. Leicht faßlich, weil organisch entwickelt. Jenes Sichgenügenlassen an der willkürlichen Verwendung einfacher und doppelter Versetzungszeichen ohne Nachprüfung mittels der harmonischen Logik auf ihre rechts- oder linksseitige Dominantzugehörigkeit ist mit schuld an der heillosen Verwirrung unseres modernen Harmoniewesens oder -unwesens. Trotz dieser die Arbeit als Ganzes wenig beeinträchtigenden Mängel ist der Musiklehre Pauls und damit den grundlegenden Ideen Riemanns eine möglichste Verbreitung zu wünschen.

Otto Steinhagen.

Riemann, Hugo. L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten. Ästhetische und formal technische Analyse mit historischen Notizen. I. Teil Sonate 1—13, IV 384 S. 8°. Berlin W. 15, Max Hesses Verlag. 5.50 *M*.

Der Verfasser greift mit diesem seinem neuesten Werke auf seine Phrasierungsausgaben zurück, mit denen er sich vor 30 Jahren als Musikforscher neben harmonie-theoretischen Arbeiten einführte. Alle musiktheoretischen Arbeiten Riemanns aus der damaligen Zeit kennzeichnet bereits die Energie, mit der die Frage nach den Bedingungen unseres Tonvorstellungslebens gestellt wird. Seine rhythmischen und klanglichen Analysen suchen letzten Endes immer zu einer streng sachlichen Beantwortung der Frage vorzudringen: wie erleben wir die Musik oder, was dasselbe ist: wie hat sie der schaffende Tonkünstler erlebt. Um diese Frage war und wird viel zu sehr herumgeantwortet mit Pseudoantworten wie: Was können wir uns bei einer Musik denken, oder gar: was hat sich der Meister dabei gedacht. Riemann legte schon damals und legt heute bewußter noch den Nachdruck seiner Untersuchungen auf eine Psychanalyse des künstlerischen Tonvorstellens. Als er mit diesen Untersuchungen auf dem Gebiete der Rhythmik begann, war so gut wie nichts vorgearbeitet. Es fehlte sowohl an Einzeluntersuchungen und daher auch an systematischen Zusammenfassungen. Riemann begann, zunächst praktisch-künstlerisch interessiert, mit Einzelstudien, eben seinen Phrasierungsausgaben. Er sucht ihre auch von ihm heute zugestandenen Mängel mit dem Fehlen eines Systems zu erklären, doch es will scheinen, als ob diese gerade darauf beruhen, daß der Verfasser sich allzu rasch auf bestimmte systematische Dogmen festlegte. Riemann unterschätzte wohl damals in jugendlichem Forschungsdrange die Schwierigkeiten, die der Zusammenfassung und Ordnung aller Tatsachen unseres Tonvorstellungslebens zum System sowohl auf rhythmischem, wie auf dem tonräumlichen Gebiete entgegenstehen.

Wie man nun auch über den systematischen Wert dieser Arbeiten Riemanns denken mag, und wie ablehnend man sich auch z. B. zu den Phrasierungsausgaben vom Standpunkte des Spielers und Lehrers stellen mag, sie haben zweifellos zu ihrer Zeit die Aufmerksamkeit der meisten Musiker erst auf die Wichtigkeit dieser Fragen hingelenkt. Freilich war es mehr der Widerspruch, den Riemanns Phrasierungsausgaben erregten, der sie bekannt machte. Man stieß sich an vielen Äußerlichkeiten der Darstellung und an manchen unleugbaren Gewaltsamkeiten der motivischen Ausdeutung. So gaben sie viel Stoff zu Für- und Widerreden, dauernden Einfluß auf die Praxis haben diese Ausgaben unmittelbar nicht gewinnen können. Das bleibt sehr bedauerlich, so lange kein besseres Hilfsmittel der Erziehung zum rhythmisch-motivischen Erleben geschaffen war; Riemanns systematisch-theoretische Schriften zu diesem Thema bieten es nicht. Aber die nun vorliegende Veröffentlichung scheint mir gut geeignet zu sein, viele Musiker zu erneuter Beschäftigung mit dem wichtigen Problem anzuregen, die durch eine Phrasierungsausgabe oder „das System der Rhythmik und Metrik" sich nicht für es gewinnen lassen wollten.

In ihr gesellt sich die begründende Erläuterung zu der Deutung eines Einzelfalles und nimmt ihr den begründungslosen apodiktischen Charakter. Es gibt in jeder Musik zu viele

Stellen, wo mehrere Ausdeuter verschiedener Ansicht sein werden, da muß die begründende und erläuternde Worterklärung einsetzen, die das Für und Wider der einzelnen Meinungen gegeneinander abwägt. Mir will scheinen, daß Riemann auch hier, wo ihm reichlich Gelegenheit und Raum gegeben war, der mehrfachen Ausdeutung eines Satzgebildes nachzugehen, von dieser Möglichkeit nicht genügend Gebrauch macht. Man stößt auf Ausdeutungen und ihre einseitige Verfechtung, der in ihrer Gewaltsamkeit wenige folgen werden. Ich denke z. B. an die Deutung des Kopfmotives im ersten und zweiten Satz der Es dur-Sonate op. 7. Solche Starrheiten der Auffassung, die vor allem der praktische Musiker als Verletzungen seines musikalischen Nacherlebens empfinden wird, störten mir öfter den Genuß, den das Nachdenken der klugen Gedankengänge und das Nacherleben so mancher feinsinnigen Herausmeißelung einer im Notenbilde Beethovens unklar erscheinenden Motivkurve bereitete. Dem seiner selbst noch unsicheren Spieler kommt Riemann nicht immer pädagogisch so hilfsbereit entgegen, daß dieser an solchen schwierigen Punkten vor Entgleisungen bewahrt bleibt. Nur wenn man einem solchen noch Tastenden mehrere Deutungsmöglichkeiten unterbreitet und ihn wählen läßt, bewahrt man ihn vor verantwortungslosen Gestaltungsexperimenten, denen künstlerischer Erfolg nicht beschieden sein kann, weil eben kein persönliches Verantwortungsgefühl hinter ihnen steht.

Trotz allem, der Wert solcher streng sachlich formalen Zergliederungen der Sonaten Beethovens bleibt auf alle Fälle ein großer, und nur der, welcher in dieser Weise den Gliedbau einer Sonate durchdenkt und durchfühlt, hat die Bewußtmachung all der Tonvorstellungsvorgänge, aus denen ein solches Werk erwuchs, so weit geleistet, daß ihm späterhin daraus ein gefühlsmäßig geschlossenes Erschauen und Gestalten des Werkes gelingen mag, falls dem Interpreten ein hinreichendes nachdichterisches und technisches Vermögen von der Natur geschenkt wurde.

Mir liegt bisher nur der erste Teil des Werkes mit den Jugendsonaten Beethovens vor. Ich möchte darum mit vielem, was ich zu bemerken hätte, zurückhalten. Mehr als Einzelheiten, über die man immer wird streiten können, würde eine Zusammenfassung der gewaltigen Fülle der Einzelurteile nach ästhetischen Kategorien Stoff zu anregenden Auseinandersetzungen bieten. Ich denke mir, daß der Verfasser in einem abschließenden Bande solcherweise die Summe aus seinen analytischen Einzeluntersuchungen ziehen müßte, und erwarte von einer solchen zusammenfassenden Betrachtung eine in ihrer Art einzigartige Ästhetik der Sonaten Beethovens. Hermann Wetzel.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin

Der 3. Mai 1919 verschaffte den Mitgliedern Gelegenheit, Dr. Justus Hermann Wetzels Bearbeitungen deutscher Meisterlieder des 17. Jahrhunderts kennen zu lernen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen; Herr A. N. Harzen-Müller trug Lieder J. W. Francks, Ch. Dedekinds und Adam Kriegers vor, und Dr. Wetzel begleitete am Klavier. Der Bearbeiter ist an sie rein als schaffender Künstler ohne die geringste Absicht auf geschichtliche Treue getreten. Er sieht in den Melodien dieser Schöpfungen Ewigkeitswerte, die nicht an den überlieferten zeitlichen und individuellen Rahmen gebunden sind und ohne Schaden eine neue Fassung vertragen, ja, erst in neuer Fassung unserer Zeit all ihre Schönheit und Bedeutsamkeit enthüllen. Die Wissenschaft hat keinen Anlaß, Arbeiten dieser Art grundsätzlich zu bemäkeln. Originaltreue ist ein relativer Begriff, und auf der langen Straße, die von der schlichten Generalbaßaussetzung unserer Denkmälerbände bis zu Gounods wohltemperiertem Ave Maria führt, stehen keine Grenzpfähle. Wetzel hätte sich auf das Wort Kretzschmars, Dedekinds Schöpfungen seien eine „zeitlose Musik", berufen können. Er konnte auch an den Choral erinnern, der seit einem halben Jahrtausend von jeder Generation neu hingestellt wird. Aber dieser Choral, der bald Isaaks, bald Bachs, bald Mendelssohns Züge trägt, ist und war nicht mehr Gut eines einzelnen Tonmeisters; er war in die Allgemeinheit übergegangen. Das gilt von den begleiteten Sololiedern des 17. Jahrhunderts nicht. Und darin mag der schwache Punkt liegen, den Wetzels Bearbeitungen mit den Händeluminstrumentierungen und anderen Aktua-

lisierungsversuchen gemein haben. Immerhin sind Wetzels Umbildungen überwiegend gut und wirkungsvoll, und wenn er dem alten Lied, sei es auch im modischen Mäntelchen, auf seine Art neue Freunde im lebenden Geschlechte wirbt, so werden ihm die Musikhistoriker nicht grollen; sie werden sich im Gegenteil freuen, daß ihre methodische Ausgrabungs- und Veröffentlichungstätigkeit das Schaffen der heutigen Tonsetzer anregt und befruchtet.

In dem Bestreben, unser Arbeitsgebiet möglichst weit abzustecken, hatten wir Herrn Siegmund Pisling, dessen Arbeit im Dienste der zeitgenössischen Kunst steht, gebeten, am 24. Mai 1919 über den „Stil der jüngsten Musik" zu sprechen. Es liegt im Wesen des Stoffes, daß der Vortragende die Eigenart dieses Stiles mehr als etwas Negatives, als die Verneinung alter Form- und Ausdrucksideale, denn als etwas Positives, als die Niederlegung eines neuen Gestaltungswillens umschrieb. Wir hörten seine Urteile über Debussy, Strauß, Busoni, Schönberg und Strawinsky und bekamen auf dem Klavier vorzüglich dargebotene Kostproben aus ihren Werken. All diese Meister haben mit ihrer Atektonik, mit ihrer Auflösung aller Stabilität in Form, Rhythmus, Melodik und Harmonik für Pislings Empfinden etwas Barockes, und so holt er sich den Begriffsschatz für ihr Verständnis aus Heinrich Wölfflins „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft": er sucht unsern Zeitgenossen mit den Kategorienpaaren Linear-Malerisch, Vielheit-Einheit, Geschlossene Form-Offene Form usw. beizukommen, mit denen der Münchner Kunsthistoriker das Barock gegen die Renaissance absetzt. Es ist unbestreitbar, daß wir mit diesen Gegensätzen einen großen Teil der Moderne gegen die Tonkunst der klassischen und romantischen Meister abgrenzen können. Aber doch eben nur einen Teil. Debussy z. B., der auch im Sinne Pislings für Wagner einspringt und ihn als Neutöner überwinden will, ist doch in sehr wesentlichen Punkten nicht der Barockmeister von den beiden; die große Beruhigung und Beherrschtheit seiner Kunst entspricht schlecht der von dem Vortragenden angeführten Barockdefinition Jacob Burckhardts: „Affekt und Bewegung um jeden Preis". Die bildnerischen Parallelen zur modernen Musik — die es gerade im Sinn des Referenten geben muß und gibt — können eben doch bei aller Ähnlichkeit der Bestrebungen nicht im 17. Jahrhundert liegen, nicht bei Bernini und Rembrandt, sondern nur bei den eigenen Zeitgenossen, bei den Impressionisten und Expressionisten.

Die Bearbeitungsfrage beschäftigte uns erneut am 12. Juni. Dr. Hans Joachim Moser trug, teils am Flügel von Kapellmeister Walter Freymark, teils nach Minnesängerart von der eigenen Bratsche begleitet, „Deutsche Kunstlieder des 10.—15. Jahrhunderts" vor. Von der alten Notkerschen Sequenz über Walter von der Vogelweide zum weltlichen Lied im Modus lascivus Fdur, Neidhard von Reuentals köstlicher Schlittenfahrt mit der üblichen Bauernprügelei, dem priamelförmigen Spottlied auf Rudolf von Habsburg und dem Mönche Hermann von Salzburg bis herunter zu dem rauflustigen Wolkensteiner, trat uns das ältere deutsche Lied in packender Unmittelbarkeit, in unerwarteter Lebensfrische entgegen. Anders als Wetzel hat Moser das Geschichtliche nicht hintan setzen wollen. Die Liederweisen sollten ihre Urgestalt bewahren; nur die Begleitung, bei der wir auf wenige Hinweise und im übrigen auf stilistisches Taktgefühl angewiesen sind, mußte frei geformt werden. Ob der Bearbeiter hier nach der Ansicht der Fachgenossen das rechte Maß gehalten hat, wurde im Anschluß an den Vortrag nicht erörtert. Der Vorstand hielt die Frage für wichtig genug, um für den Herbst einen eigenen Diskussionsabend vorzubereiten, an dem sowohl Wetzels wie Mosers Fassungen mit den Originalen verglichen und in allgemeiner Aussprache behandelt werden sollen. Sachs.

Leipzig.

Dienstag, den 25. März 1919, fand im kleinen Saale des Konservatoriums eine gut besuchte Versammlung unserer Ortsgruppe statt. Der Unterzeichnete hielt einen Vortrag über das Thema: „Die Dissonanz als musikalisches Ausdrucksmittel". Da der Vortrag demnächst in der Zeitschrift veröffentlicht werden soll, erübrigt sich ein Eingehen auf ihn. Stephan Krehl.

Mitteilungen

Einen Ruf als Universitätsmusikdirektor nach Tübingen hat Karl Hasse, zurzeit Dirigent des Musikvereins und des Lehrergesangvereins in Osnabrück, erhalten und angenommen.

Staatsrat Dr. phil. Arthur von Oettingen, Prof. ord. hon. an der Universität Leipzig, tritt am 1. Juli in den Ruhestand.

Prof. Dr. Fritz Volbach ist zum ord. Professor an der Universität Münster ernannt worden.

An der Münchener Universität ist ein unter der Leitung von Mitgliedern des musikwissenschaftlichen Seminars stehender Akademischer Orchesterverein (e. V.) gegründet worden, zu dessen erstem Dirigenten Paul Strüver gewählt wurde.

Auch in Berlin hat die Akademische Orchestervereinigung der Universität ihre Proben unter der Leitung von Max Wasmann nach fast fünfjähriger Kriegspause wieder aufgenommen.

Zu seinem Aufsatz über die Musikhandschriften des Kestnerschen Nachlasses im achten Heft dieser Zeitschrift bittet Dr. Werner nachtragen zu dürfen, daß ihm die Kenntnis der Sammlung durch einen Auftrag des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg, der ihn zu Aufnahmearbeiten nach Hannover führte, vermittelt wurde.

In Bückeburg hat am 20. nnd 21. Juni der dritte Stiftungstag des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung stattgefunden. Auf der Vollversammlung der Institutsmitglieder wurden die Unternehmungen des Instituts besprochen: es wird eine Reihe von Universitätsschriften für Studenten vorbereitet, [d. h., man wird wohl, was sehr erwünscht ist, den Promoventen die Drucklegung ihrer Dissertationen erleichtern]; die alte Bückeburger Bibliothek und die neue soll mit dem Archiv ausgebaut werden, und ein Collegium musicum will für stilgetreue Aufführungen alter Musik sorgen. Außerdem wird ein Fürst Adolf-Preis für die beste musikwissenschaftliche Arbeit ausgeschrieben. Dem eigentlichen Stiftungstag ging, wie wir einem Bericht Dr. Georg Schünemanns in der Deutschen Allg. Ztg. vom 24. Juni Ab.-A., vorläufig entnehmen, ein Konzert im neuerbauten Fürstlichen Musikgebäude voraus: ein Konzert der Musikhistoriker; nur Kompositionen der Institutsmitglieder wurden gespielt. Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann, Adolf Sandberger, Theodor Kroyer, Arnold Schering, Ludwig Schiedermair kamen mit unterschiedlichen Werken zu Wort.

Geh. Rat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar tritt am 1. Oktober von seinen Ämtern an der Universität, der Hochschule für Musik und am Akademischen Institut für Kirchenmusik zurück. Er beabsichtigt, wieder nach Leipzig überzusiedeln.

Am 3. Juli hat Prof. Dr. Adolf Sandberger durch eine kleine Abordnung seiner Schüler — Prof. Dr. Theodor Kroyer, Dr. Gottfried Schulz, Dr. Berta Ant. Wallner, Dr. Otto Ursprung, Dr. Gustav F. Schmidt und Dr. Alfred Einstein (— Prof. Dr. C. Aug. Rau mußte sich entschuldigen lassen) — die leider durch die Ungunst der Verhältnisse in der Herstellung stark verspätete Festschrift zu seinem fünfzigsten Geburtstag überreicht erhalten. Prof. Dr. Kroyer hielt eine Ansprache, in der er die Schrift als ein bescheidenes Dokument der Verehrung, Anhänglichkeit und Dankbarkeit der „Münchener Schule" bezeichnete, worauf der Gefeierte mit kurzen und herzlichen Worten erwiderte. Auf den Inhalt der Festschrift werden wir anderer Stelle ausführlich zurückkommen.

Juli	Inhalt	1919

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Elftes Heft | 1. Jahrgang | August 1919

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Die Berliner liturgische Handschrift Mus. ms. Z. 95 und ihre deutschen Lieder

Von

Adolf Becker, Püttlingen (Saar)

Die Berliner Kgl. Bibliothek besitzt unter der Signatur Mus. ms. Z. 95 einen ebenso eigenartigen wie wertvollen Kodex. Mit dem alten Einband macht er einen gediegenen Eindruck. Holzdeckel sind mit gepreßtem Schweinsleder überzogen und mit Metallecken versehen, die freilich nicht mehr alle erhalten sind. Von den beiden Schließen ist nur noch eine gebrauchsfähig. Die Handschrift besteht aus Papier und war, wie aus den eifrigen Benutzungsspuren hervorgeht, zu ihrer Zeit tüchtig im Gebrauch. Sie umfaßt nach neuer Zählung 362 Blätter, von denen nur wenige unbeschrieben sind. Vor- und Nachsatzblatt und die auf den Deckel aufgeklebten Blätter tragen ebenfalls Text. Die alte Foliierung, die unzureichend ist, beweist, daß im Laufe der Zeiten viele Blätter aus der Handschrift gerissen worden sind. Ihre Maße sind 22,2 × 15,4 cm. Die Ausstattung ist mehr mit Liebe als mit Kunst erfolgt. Bevorzugt ist die Miniaturmalerei bei Initialen. Und zwar läßt sich eine zwiefache Art des Ausstattens erkennen. Einmal sind die Initialen in der Handschrift ausgearbeitet, und das kommt am häufigsten vor, oder es sind Holzschnitte, die in der Darstellung zu den Texten passen, an den jeweiligen Stellen in die Handschrift eingeklebt und nachträglich vom Schreiber der Handschrift mit Farben übermalt worden (vgl. Bl. 107^{r}). Die Miniaturen, mehrfarbig ausgeführt, passen sich dem Inhalt der Handschrift an. Gleich auf dem Deckelblatt ist ein Lied ohne Noten aufgezeichnet mit der Überschrift: „Am Christtag". Die Miniatur im Buchstaben A enthält das Bildmaterial: das Christkind in der Wiege, den Stern und die Hirten mit der Herde. — Das darauffolgende „Drei Königslied" (Initiale D) ist illustriert durch eine Miniatur, die drei Kronen und den Stern enthält. In dieser Weise geht die Ausstattung weiter und hat nichts Auffälliges, solange es sich um Darstellung der biblischen Stoffe handelt.

Doch trägt sie auch persönliche Züge, insofern als bei einigen Initialen kein geistlicher Stoff zugrunde liegt, sondern die Darstellung von Gebäuden, Kirchen, Stadtteilen. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir annehmen, daß es sich hierbei um die Orte Bregenz, Hopferbach, Kloster Campodunum, d. i. Kempten in Bayern, handelt, die in den Provenienzvermerken häufig genannt sind. Es kommen hierfür folgende

Miniaturen in Betracht: Bl. 4^{v}; 12^{r}; 300^{r}; 351^{r}, die unter diesen Umständen auch für den Historiker von Interesse sein müssen.

Die Schrift ist vorwiegend gotische Buchschrift, untermischt mit gotischer Kursive. Die Notenschrift ist ebenfalls gotisch und zwar die Form der Hufnagelschrift. Unter die gotischen Formen mischen sich aber bunt römische Choralnoten mit schwarzem und leerem Kopfe, rhombische Noten mit leerem Kopfe, kaudiert und unkaudiert (vgl. Bl. 46, 47) und Mensuralnoten (Bl. 56^{v}, 360ff.).

Über Entstehungszeit und -ort enthält die Handschrift mancherlei Angaben. Dieselben sind über das ganze Buch hin zerstreut und werfen interessante Streiflichter auf die mannigfachen Besitzer der Handschrift. An den vorgefundenen Namen stelle ich folgende Besitzer oder diesen Nahestehende fest:

Johan Braittenstein, Keller vocatus (Bl. 4)
Sorbill (Bl. 25),
Francisca Gallica id est Securis Arxt (Bl. 32),
Hans Stockman (Bl. 62),
Johanes S. Hannsmantell (Bl. 204),
Obtusus dokl (Bl. 244).

Provenienznotizen und sonstige Angaben sind zu finden Blatt 4^{r}, 25^{r}, 32^{r}, 62^{v}, 87^{v}, 91^{r}, 118^{rv}, 131^{r}, 169^{r}, 172^{r}, 188^{v}, 204^{r}, 241^{r}, 243^{r}, 244^{r}, 256^{r}, 300^{rv}, 328^{r}, 350^{rv}, 351^{r}. —

Aus der erfreulichen Zahl dieser Angaben lese ich nun folgenden Zusammenhang heraus:

Besitzer und wohl auch Schreiber der Handschrift ist der spätere Pfarrer von Hopfferbach Johan Braittenstain, Keller vocatus (Bl. 4^{r}). Derselbe hat in Bregenz studiert in den Jahren 1540—44 (Bl. 91^{r}). Im Jahre 1540 war er nach eigenen Angaben 8 oder 10 Jahre alt (Bl. 169^{r}). Geburtsjahr dürfte also 1530—32 sein. Damit würde ungefähr zusammenstimmen, wenn er Bl. 328^{r} sagt, daß er 1544 elf oder zwölf Jahre alt war. Die Jugend- und Studienzeit scheint nicht arm an Entbehrungen gewesen zu sein, wenn er Bl. 328^{r} schreibt: hoc Responsorium in Cella Rattolfj Nicolaum fugans primo pro pane domatim Cecini Anno humane Reparationis minoris numerj 44 Aetatis mee Anno 11 vel 12. O contempta paupertas!

Von 1545 bis 48 will er die Partie der Handschrift um Bl. 241 herum gesungen haben. 1552 hat er das Antiphonar Bl. 328^{r}ff. begonnen. Das Jahr 1553 besagt Bl. 87^{v} von einem „Examen Merspurgense". Bl. 188^{v} scheint er 1554 im „Collegio Grenobarum", also in Grenoble geschrieben zu haben. 1556 erhielt er die Pfarrei Hopfferbach, die dem Kloster Kempten gehörte, als parochus und pastor. Ob Bl. 351^{r} die Zahlen 67 und 63 als Jahreszahlen aufzufassen sind, muß dahingestellt bleiben.

Was den Inhalt der Handschrift angeht, so spiegelt derselbe einerseits bereits auf den ersten Blick die humanistischen Bestrebungen der Zeit wieder, indem wir die verschiedensten Sprachen nebeneinandergestellt finden. Das Fundament bildet die lateinische Sprache als die Sprache der Kirche. Daneben sind zahlreiche lateinische Lieder und Gesänge in deutscher Übersetzung beigegeben, wobei die Melodien der lateinischen Fassung auch für die deutsche maßgebend sind. Viele der lateinischen Gesänge sind auch ins Griechische übertragen. Bei dieser Übertragung scheint man an Sangbarkeit des griechischen Textes gedacht zu haben. Doch damit nicht genug! Eine Reihe Initialen sind ausgeschmückt mit arabischen, keilschriftähnlichen Schriftzeichen.

Diesen aber gesellt sich als fünfte Sprache schließlich noch das Hebräische zu. Andererseits stellt die Handschrift, worauf ja auch die vielen Provenienznotizen hindeuten, das dar, was wir ein Reise-Meßbuch eines vagierenden Klerikers nennen können, also eine die notwendigsten liturgischen Stücke auswählende geistliche Vaganten-Sammelhandschrift.

Nun wäre es freilich verfehlt, den Schreiber und ursprünglichen Besitzer der Handschrift, Braittenstein, als ihren originalen Schöpfer anzusehen. Das Latein der gelegentlichen Vermerke läßt schon erkennen, daß seine lateinischen Kenntnisse nicht eben besonders gediegene waren. Trotz des interessanten Gepräges, das die Handschrift infolge der vielfachen Sprachmischung zweifellos zeigt, müssen wir annehmen, daß sie eine Abschrift aus älteren Sammlungen darstellt. Ja, man hat bei vielen Liedern geradezu den Eindruck, als sei entweder Vehe selbst oder dessen Quelle benutzt. Eine Reihe Lieder, die Vehe 1537 noch nicht kennt, sind 1573 bei Leisentrit aufgenommen. Somit könnte man die um 1560 entstandene Handschrift als eines der Bindeglieder zwischen Vehe und Leisentrit betrachten. Die Sammlung scheint rein katholisch zu sein, wobei es nichts ausmacht, wenn einige wenige Melodien bei Bäumker nirgends nachgewiesen werden können, während Zahn die Nachweise für die Straßburger Gesangbücher gibt. Hierbei ist zu bedenken, daß Bäumker trotz des großen Umfanges nicht vollständig sein kann, und daß es sich um speziell süddeutsche Lieder zu handeln scheint, die Bäumker eben auch nicht genügend in den Bereich seiner Untersuchungen einbezogen haben dürfte.

Die Handschrift ist wirklich und gründlich gebraucht worden. Was sie wertvoll macht, ist der Umstand, daß sie eine Sammlung der im kirchlichen Dienst gebräuchlichsten lateinischen und deutschen Gesänge darstellt. In diesem Sinne ist sie weder reines Graduale noch reines Antiphonar. Sie ist ein Gebrauchsbuch, welches das Notwendige auswählt und darbietet. Grundlegend für die Auswahl ist das Kirchenjahr, zwar auch nicht durchweg, indem Mariengesänge, ja auch Ostergesänge an Stellen auftreten, wo sie sich eigentlich nicht einfügen lassen. Aber die Überschriften in ihrer Folge lassen doch erkennen, daß das Kirchenjahr den Maßstab für die Auswahl an die Hand gegeben hat.

Für die nachfolgende Beschreibung der Handschrift sind nur die deutschen Lieder ausgewählt worden. An Hand der Sammelwerke von Bäumker und Zahn, mehr aber noch durch genauen Vergleich mit den ältesten Gesangbüchern, vor allem Vehe 1537 und Leisentrit 1573, habe ich die einzelnen Gesänge festzulegen versucht. Auch die übrigen Liedersammlungen (Erk-Böhme, Kehrein u. a.) habe ich herangezogen, meist freilich ohne Erfolg. Trotz des massenhaften Materials bei Bäumker und Zahn versagen beide für eine Reihe von Melodien. Das ist erklärlich, wenn man bedenkt, daß beide Sammlungen sich auf das gedruckte, ihren Verfassern seiner Zeit zugängliche Material beschränken. Aber man muß die Einsicht gewinnen, daß dieser Standpunkt durchaus nicht haltbar ist, daß alles ältere handschriftliche Material ebenfalls hätte untersucht und mitgeteilt werden müssen. Man braucht nicht eben zu glauben, daß mit dieser Handschrift unbekannte Weisen entdeckt wurden. Und doch ist es wesentlich, wenn Bl. 155/156 die Melodie des Pfingstliedes: Nun bitten wir den heiligen Geist — in zwei Fassungen entgegentritt, von denen die eine sonst unbekannt zu sein scheint[1]); oder wenn das lateinische „Crux fidelis inter omnes arbor una nobilis" in einer Übersetzung entgegentritt (Bl. 107), für die in dem gedruckten Material eine Parallele nicht auffindbar ist; oder wenn schließlich einige

[1]) Vgl. die Anlagen am Schluß des Aufsatzes.

Lieder von Bäumker als in Nicol. Hermanns Sonntagsevangelien (1561) vorkommend bezeichnet werden, während sie dort augenscheinlich bereits eine jüngere stilisierte Fassung darstellen (Bl. 121^r).

In diesem Sinne wird die Handschrift einiges Neue bieten, oder sagen wir lieber, sie wird einige alte Texte und deren Weisen wieder ans Tageslicht ziehen. Diese ganze Untersuchung aber wolle man als Ergänzung Bäumkers und Zahns ansehen. Aus diesem Grunde ziehe ich auch die alphabetische Reihenfolge der Liedfolge nach den Seiten vor.

Verzeichnis der Lieder.

1) Bl. 52^r. Als die Son durchdringt das glas . . . (Bei Vehe 28 als dritte Strophe von: Der Tag der ist so freudenreich.)

2) Bl. 119^r. Als er vom todt erstanden was . . . (Vehe 67 verzeichnet es als Himmelfahrtslied mit der Melodie: Sobald der Mensch erschaffen war.)

3) Bl. 103^v. Als Jhesus Christus vnser Herr / west, das sein zeyt nun Kumen wer / . . . (Bäumker I. 458 ff.)

4) Bl. 94^v. Als Maria nach dem gesatz / Jesum Christum in tempel bracht / . . . (Vehe 39. Leisentrit 55. Bäumker I. 133.)

5) Deckelblatt. Als nun ihr zeyt vorhanden waar . . . (Vehe 63^v nach der Melodie: Sobald der Mensch erschaffen war.)

6) Bl. 85^v. Als sich nu Gott erbarmen wolt Vber vns armen leutten . . . (Vehe 51^v „vff das Fest der Verkündigung Marie". Melodie: Sobald der Mensch erschaffen war.) Vehe ohne Melodie, während hier Melodiefragment vorliegt.)

7) Bl. 94^v. Als viertzig tag verlauffen sich . . . (Vehe 64 „auff Liechtmeß" zu singen, Melodie: Sobald der Mensch erschaffen war.)

8) Bl. 27^v. Aue durchleuchte stern des meres on früchte entpfangen . . . (Vehe 74 nennt das Lied: Eyn geystlich Prosa / von der mutter Maria / geteutscht durch Sebastianum Brandt.)

9) Bl. 139^v. Aue viuens hostia . . . Nun grus dich Gott du hayligs hymelbrott . . . (Meister I. 296; Bäumker 379.)

10) Bl. 250^v. Barmhertziger Gott erhöre vns / Durch deinen todt behalte vns . . . (Ich finde für dies Lied keine Belege. Dürfte ein Stoßgebet sein.)

11) Bl. 115^v. Christ ist erstanden . . . 1 Strophe. (Vehe 31 hat 4 Strophen; Leisentrit 117 eine Strophe, daneben eine zweite Fassung; Bäumker I. 242; Zahn V. 8584.)

12) Bl. 95^v. Christum wir sollen loben schon . . . (Leisentrit XXV hat 2 Strophen mehr; Bäumker I. 34; Straßburg. protest. Gesangbuch 1537; Zahn I. 294 a.)

13) Bl. 107^r. Creutz du trewes vnder allen bömen bistu gantz edel . . . (Faksimiliert bei Joh. Wolf, Gesch. d. Notenschrift Seite 165. Übersetzung von Crux fidelis inter omnes arbor una nobilis etc. . . . Direkte Belege fehlen bei Bäumker und Zahn, Vehe usw.)

14) Bl. 3^r. Da (Do) Jhesus alt war dreißig ihar . . . (Vehe 65 beginnt: Da er nu alt war dreißig jar usw. Melodie: Sobald der Mensch erschaffen war. Fastenlied.)

15) Bl. 121^r. Das fest vnd herliche zeyt vnd auch die große fröd . . . (Übersetzung von: Festum nunc celebre etc. In Nicol. Hermann: Sonntagsevangelien 1561 bearbeitet. Leisentrit 159; Bäumker I. Seite 360; Zahn III. 4229.)

16) Bl. 153^r. Den heylgen Geyst hatt er gesandt . . . (Vehe 68 gibt die drei

Strophen als 3.—5. Strophe des Liedes: Als er vom todt erstanden waß ... Siehe vorher Nr. 2.)

17) Bl. 115ᵛ. Den iungern sagt zu dieser frist / Das Jhesus erstanden ist ... (Jedenfalls ein Fragment aus einem Osterlied.)

18) Bl. 47ʳ. Der Tag der ist so frödenreich ... (Vehe 28; Leisentrit XIX.; Bäumker I. 21.)

19) Bl. 122ᵛ. Dich fraw von hymel ruff ich an ... (Vehe 35; Leisentrit Anhang 17: andere Melodie. Bäumker I. 417.)

20) Bl. 151ʳ. Die heylig Trifaltigkeit / helt sich gantz zuo der Christenheyt ... (1 Strophe, ohne Melodie.)

21) Bl. 52ᵛ. Die hyrtten auf dem felde waren ... (Bei Vehe 28 vierte Strophe des Liedes: Der Tag, der ist so freudenreich.)

22) Bl. 51ʳ. Die Propheceyen sind erfült ... (Vehe 79 im Ton: Ein Kyndelin so lobelich usw. — Vgl. Nr. 31, das als 2. 3. Strophe hierher gehört.)

23) Bl. 71ᵛ. Drey Edel König gar hoch geboren ... (Bei Vehe 28 fünfte Strophe von: Der Tag, der ist so freudenreich.)

24) Deckelblatt. Drie edle König weyß vnd reich ... (Vehe 63ᵛ als Dreikönigslied nach der Melodie: Sobald der Mensch erschaffen war.)

25) Bl. 72ᵛ. Reges de Saba veniunt — Drey Kunig von Saba koment dar ... (Bei Leisentrit XXIV. Bestandteile des Liedes: Ein Kind geboren zu Bethlehem. — Vgl. Nr. 64.)

26) Bl. 72ᵛ. Ein (Ain) Kind geborn ze Bethlehem — Puer natus — (2 Fragmente, die von Vehe und Leisentritt, auch Bäumker und Zahn abweichen.)

27) Bl. 56ʳ. Ein (Ain) Kind geboren ze Bethlehem — (Vehe und Leisentrit weichen ab. Die Fassung ist ursprünglicher als Bäumker I. 56.)

28) Bl. 50ʳ. Ein (Ain) Kind geboren ze Bethlehem — (Vehe unbekannt; Leisentrit abweichend; dagegen hat Lossius psalmod. 1553 dieselbe Melodie, vgl. Zahn I. 192b; Bäumker I. 32 ist jünger.)

29) Bl. 1ʳ. Erfröw dich Iherusalem — Letare Iherusalem — (Mit Notenlinien, aber ohne Noten.)

30) Bl. 232ʳ. Erhalt vns heer bey deinem wortt ... (Leisentrit S. 262ᵛ dieselbe Melodie, zum Teil abweichender Text.)

31) Bl. 51ʳ. Es ist ein kleiner vns geboren ... (Nach Vehe 79 zweite und dritte Strophe von: Die Propheceyen sind erfüllt ... Siehe dort Nr. 22.)

32) Bl. 116ᵛ. Es giengent drey frewlein also freu ... (Bei Leisentrit beginnt die 2. Strophe von: Christ ist erstanden ähnlich. Bäumker I. 152 kennt die Bearbeitung von Nicol. Hermann.

33) Bl. 53. Es würt erklingen vberal ... Resonet in laudibus ... (Bäumker I. Seite 301 ist jüngere Fassung.)

34) Bl. 42ᵛ und 85ʳ. Fraw von hertzen wir dich greußen ... (Vehe 34; Leisentrit Anhang 12.)

35) Bl. 119ᵛ. Frewt euch jr Gottes Kinder all ... (Bäumker und Zahn weichen ab.)

36) Bl. 110ʳ und 119ʳ. Frölich wöllen wir Halleluia singen ... (Bäumker I. 69 und Zahn weichen ab.)

37) Bl. 56ᵛ. Geboren ist vns ein Kindelein ... (Vgl. Bäumker I. 69; Zahn I. 449b. Zahns Quelle ist Praetorius VI. 1609.)

38) Bl. 86ᵛ. Gegreußet seyst du Maria ... (Fassung von Vehe 1537.)

39) Bl. 250ᵛ. Gelobet siestu Christe, der du leydest pein ... (Ohne Melodie.)

40) Bl. 49^r. Gelobet syestu Jhesu Christ... (Vehe 29; Leisentrit XVIII.)

41) Bl. 120^r. Gott der vatter won vns bey... (Vehe 48; Leisentrit Anhang 47.)

42) Bl. 151^v. Gott Vatter in der ewigkeit es sagt dir deine Christenheit... (Melodieanfang. Bäumker und Zahn unbekannt.)

43) Bl. 94^r. Jm friden dein O Herre mein wölst mich nun ruwen lassen... (Zahn IV. Nr. 7168, nach dem Straßburger Gesangbuch 1530.)

44) Bl. 54^r. In dulci iubilo... (Vehe 30 stimmt wörtlich überein, es fehlt ihm allerdings die 4. Strophe. Leisentrit bringt die Vehesche Fassung.)

45) Bl. 233^r. Jhesus Christus vnser heyland, der von vns den Gottes Zorn wand... 4 Strophen. (Vehe 46 bringt 22 Strophen mit abweichender Melodie. Leisentrit (1573) hat Seite 205^v dieselbe melodische Fassung, aber abweichenden Text. Den 8 Textstrophen bei Leisentrit entsprechen bei Vehe Strophe 1—5 und 20—22. Endlich gibt Leisentrit Seite 122^v eine siebenstrophige Fassung desselben Anfangs, mit abweichendem Texte und anderer Melodie. Bäumker I. 380; Zahn I. 1576.

46) Bl. 230^v. Jhesus zu vor aß Osterlam, Ehe er gyng in sein leyden... 2 Strophen ohne Melodie.

47) Bl. 107^r. Kreuz (Creutz) du trewes vnder allen bömen bistu gantz edel... 11 Strophen. (Crux fidelis etc. Vgl. Nr. 13.)

48) Bl. 155^r. Kom Gott vatter hailiger Gayst (Veni creator)... (Leisentrit Seite 168 in ähnlicher melodischer, aber abweichender textlicher Fassung. Vgl. die Nachweise bei Bäumker III. und Zahn I.)

49) Bl. 154^r. Kom hayliger geyst herre Gott... (Vehe 44 scheint älter und dem Choral näherstehend; im Grundzug der Melodie übereinstimmend, textlich abweichend; vgl. Bäumker I. 342; Zahn IV. 7445 weicht ab.)

50) Bl. 102^r. Kyng Christ erschaffer aller ding erlöser... (Scheinbar 13 Strophen mit Melodie. Vgl. Bäumker I. 458.)

51) Bl. 19^r. Kunigi deß hymels erfröre dich alleluia... (Mit lateinischem, deutschem und griechischem Text. Vehe 32 ist ohne Melodie, Leisentrit Anhang 14^v hat andere Melodie in jüngerer Fassung.)

52) Bl. 48^r. Last vns nun alle danck sagen vnserm Gott... (Vehe 30 im Text und Noten von freierer Fassung, während die Handschrift dem alten Choral [Grates nunc omnes] näher. Leisentrit XXI. teilt neben der Veheschen noch eine zweite Fassung, melodisch wie textlich verschieden, mit. Vgl. Bäumker I. 23.)

53) Bl. 231^v. Mein zung erkling vnd frölich sing... (Vehe 45 ist freier in der Melodie, während die Handschrift dem alten Choral näher steht, Leisentrit 204 gibt Vehe wieder.)

54) Bl. 2^r. Mitten wir ym lebend synd... 5 Strophen. (Vehe 69, mit der Handschrift übereinstimmend, hat nur 3 Strophen. Leisentrit 303 fußt auf Vehe.)

55) Bl. 155^v und 156^r. Nvn bitten wir den hailigen gaist... (In zwei melodischen Fassungen, von denen die auf Blatt 155^v mir neu und in den Nachschlagewerken unbekannt zu sein scheint, während die Melodie auf Bl. 156^r die allbekannte ist.)

56) Bl. 139^v. Nun grus dich Gott du hayligs hymelbrott.. Mit Melodie. (Ave vivens hostia.) (Vgl. Meister I. 296; Bäumker I. 379.)

57) Bl. 172^r. Nvn kum der Hayden hayland... 8 Strophen mit Melodie. (Vgl. Bäumker I. Nr. 1; Zahn I. 1174. 1175 weicht erheblich ab.)

58) Bl. 190^v und 193^r. O herr gott wir loben dich... (Vehe 9 weicht in Melodie und Text ab. Vgl. Bäumker I. 679; Zahn II. 3333.)

59) Bl. 156^v. O höchster tröster vnd warer Gott... (Dürfte 4. Strophe sein

von: Nun bitten wir den hailigen gaist [Nr. 55.] Indessen bei Vehe 53 und Leisentrit 177 in derselben Fassung; Bäumker I. S. 656 gibt ähnlichen Text.)

60) Bl. 48ᵛ. O Maria reine Maid du hast geborn on alles layd . . . (Eine Strophe mit Melodie. Unbekannt.)

61) 56ᵛ. Mischlied: Psallat clerus de virgine: Geboren ist vns ein kindelein . . . (Zur lat. Fassung vgl. Bäumker I. 69. Für die deutsche Fassung versagt er. Dagegen ist zu vgl. Zahn I. 449b, der als Quelle M. Pretorius VI. 1609 angibt.)

62) 231ᵛ. Pange lingua . . . (Vgl. Nr. 53.)

63) 72ᵛ. Puer natus in Bethlehem . . . (In zwei fragmentarischen melodischen Fassungen, die nicht mit Vehe, Leisentrit, Bäumker und Zahn übereinstimmen.)

64) Bl. 72ᵛ. Mischtext: Reges de Saba veniunt. — Drey Kunig von Saba komment dar . . . (Vgl. Nr. 25.)

65) Bl. 230ᵛ. Richt mich Herr vnd feur mein sach . . . (Zahn I. 677 und sonst erheblich abweichend im Text, ganz anders in der Melodie.)

66) Bl. 2ᵛ. Sobald der mensch erschaffen war . . . (Das Lied bricht ab, da ein Blatt der Hs. fehlt. Zu ergänzen nach Vehe 60. Die Melodie ist für die verschiedensten Zeiten und Feste im Gebrauch mit immer abweichendem Text. Vehe gibt auch den Schlüssel zu einer Anzahl von Texten, die in der Hs. ohne Melodie überliefert nach obiger Weise zu singen sind, so die Nummern: 2, 5, 6, 7, 14, 16, 24.)

67) Bl. 101ᵛ. So er nu naacht Iherusalm Gen Bethphage thet kumen . . . (Ohne Melodie.)

68) Bl. 232ʳ. Verleih vns freiden gnedigklich . . . (4 Strophen. Leisentrit 270 fast übereinstimmend; Leisentrit 3 Strophen.)

69) Bl. 122ʳ. Wir söllen all danck sagen Gott . . . (Leisentrit 159 hat ähnliche Melodie; Text abweichend. Vehe E. VIII dieselbe Fassung; Bäumker II. 60, 61.

70) Bl. 117ʳ. Zu disch dises lemlins so rein . . . 6 Strophen. (Vehe 80 ohne Melodie, teilt 8 Strophen mit. Leisentrit 120 dieselbe Melodie, aber Text wie Vehe; Bäumker I. 261.)

Anlage I. Nun bitten wir den hl. Geist.

Nun bit-ten wir den hei-li-gen gaist, vm den Rechten glauben al-lermaist, das er vns beheut-te

an vn-serm[1] en-de, wen wir haim-fa-ren auß die-sem el-len-de Ky-rie e-ley-son.

2. Du werdes liecht gyb vns dein schein,
leer vns Jesum Christum kennen alain.
Das mir an im bleyben dem trewen hayland
der vns bracht hat zu dem rechten vatterland.
Kyrie eleyson.

3. Du seuße lieb schenk vns dein gunst
las vns empfinden der liebe brunst
Das mir von hertzen ainander lieben
in rechten fryd auff ainem syn bleyben Kyrie eleyson.

4. Du höchster tröster aller nott,
hylff daß wir nicht fürchten schand noch todt
Das vns vnser sünde nicht mach verzagen
wen der fynd das leben würdt verklagen. Kyrie eleison.

---

[1] Im Original über unserm die Ligatur

Anlage II. Alte Marienlieder.

1) Eine deutsche Fassung des „Regina coeli laetare".

Blatt 19 bietet die Handschrift das „Regina coeli" in dreifachem Texte: lateinisch, griechisch und deutsch, alle drei, wie es den überzeugenden Anschein erwecken muß, als sangbare Texte gedacht.

Die deutsche Übersetzung, die von den bei Bäumker (II. 9.) bekannten Fassungen wesentlich abweicht, schließt sich musikgetreu und sinngemäß an das lateinische Original an. Bemerkenswert ist, daß auf dem letzten Alleluia ein Jubilus aufgebaut ist, dessen sehr gedehntes Melisma mit neuem Texte unterlegt wurde. Die deutsche Übersetzung geht auch hier mit dem lateinischen Original denselben Weg. Der Osterjubilus, dessen lateinischer Text (leider ist die Textunterlegung unter die Melodie sehr ungenau) lautet: Alle: Domine nate matris deus alme nobis confer prestaque viuere quoniam te decet laus et honor o domine, qui de morte surgebas, rex pie fac nos tecum surgere || luia, erscheint in folgender fast wörtlichen deutschen Form: Herre gott ain Son der mutter, Hayliger Gott, gyb vnd hylff vns Göttlich ze leben: Dan dyr gebürt ehr vnd lob o Herre, der du Künig vom todt erstanden byst, schaff das mir mit dir erstendt alleluia.

Aber die Jubili wechseln den Schluß mit den Zeiten des Kirchenjahres, und so soll am Himmelfahrtstag der Jubilus lauten: „Der du Kunig gen hymel gefaren byst, schaff das mir mitt dir farent alleluia." Am Pfingstfeste heißt er entsprechend der Bedeutung des Textes: „Der du Künig den Gayst gesendet hast, schaff daß mir auch loben dich alleluia."

Re - gi - na ce - li le - ta - - - - re al - le - - lu - ia.
Ἀ - νά - ξα τῶν οὐρα-νῶν εὐ φρά - - - - νου ἀλ - λη - - λού - ια.
Ku : ni : gi deß hy : mels er : frö : : we dich al : le : : lu : ia.

Qui - a quem me - ru - is - ti por - - - - - ta - re
ὅ - τι ὅν ἠ - ξί - ω - σαι . . . . .
Dan der wel:chen wur:digk : lich ge : tra : : : : • : gen

Al - le - lu - - ia Re - sur - re - - - xit si - cut di - xit
Ἀλ - λη - λού - ια Ἀ - να-στὰν - - - τα καθ - ὼς εἶ - πε
Al : le : lu : ia Er:stan : den ist er wie er gsagt hat

Al - le - - - - lu - ia O - - ra pro no - bis de - um
Ἀλ - λη - - - - λού - ια Εὔ - χου ὑπὲρ ἡ - μῶν τῷ θε - ῷ
Al : le : : : : lu : ia Bitt Gott den her • ren feur uns

Al - le - Do - mi - ne na - te ma - tris deus alme no - bis con - fer pre - sta - que
Ἀλ - λη-Her : re Gott ain Sohn der mut : ter Hay: liger Gott gyb vnd hylff vns

: vi - ue - re quon-iam te de - cet laus et ho-nor. O Domi-ne qui de : lu - i - a.
: mor-te sur-ge - bas Rex pi - e fac nos te - cum sur-gere :
: Göttlich ze leben. Dan dyr ge : burt ehr vnd lob o Her : re der du :
: Künig vom todt er : stan:den byst, schaff das mir mitt dir er : stendt. :

2) Die Verkündigung Mariä.

Die Handschrift verzeichnet Blatt 85 Rückseite und Blatt 86 ein Marienlied, dessen Inhalt die Verkündigung Mariä bildet. Da ich in den gebräuchlichen Nachschlagewerken eine Parallele für das Lied nicht finde, so teile ich es hier mit. Leider ist von der Melodie nur der Anfang erhalten. Vielleicht aber auch handelt es sich um eine bekannte Melodie, die auf diesen Text angepaßt und also nur andeutungsweise mitgeteilt wurde. Die Melodie, soweit sie mitgeteilt ist, hat folgende Fassung:

Als sich nu Gott er - bar : men wolt V : ber vns ar : men leut : te

Das Gedicht zählt 7 Strophen, von denen ich die beiden ersten folgen lasse:

1. Als sich nu Gott erbarmen wolt
Vber vns armen leutte
Vnd vns widerum werden holdt
Gleych zu der selben zeytte
Gabriel von Gott ward gesandt
Aus hymels thron in judischs landt
Zur Maria der reinen
Er machet sich recht sichbarlich
Vnd greußet sye gantz zuchtigklich
Mit ihr redt er alleyne.

2. Gegreußet seystu Junckfrow zartt
Du byst voll Gotsgnaden
Der Herr mitt dir o Edle artt
Gesegnet vnd zu loben
Vnder den frawen sonderlich
Vnd gefreyet genediglich
Gott hatt dich außerkoren.
Maria do gar sehr erschrack
Dweyll ihr byß auff den selben tag
Solch gruß nye kam zu oren.

7 Strophen. Die Strophenanfänge lauten:

3. Als nu der Engel das vermerkt
4. Wenn nun das Kyndlein wurdt geboren
5. Wie ist muglich, das diß geschicht
6. Das haylig das auß dir geboren
7. Den bey Gott nichts vnmuglich ist.

3) O Maria, reine Maid.

Ein Lied, das man seinem Charakter nach sowohl als Marienlied wie als Weihnachtsgesang ansprechen darf, steht Blatt 48 Rückseite. Weise und Text deuten auf das alte Weihnachtslied hin, wie die Gesangbücher es bringen. Und doch bietet sich in den Nachschlagewerken keine direkte Parallele dar. Das Lied ist einstrophig:

O Ma : ri : a rei:ne maid du hast geborn on al - les landt ein fei:nes Kinde:lein

ein hybsches Kin:de:lein ein schönes Kinde:lein Jhesum er : lös vns von der hel : len pein.

Anlage III. Eine deutsche Fassung des „Crux fidelis".

Wilhelm Bäumker teilt im ersten Bande seines „Kath.-deutschen Kirchenliedes" Nr. 190 das einer Handschrift des 13. Jahrh. entstammende „crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis" mit. Im Anschluß an die lateinische Fassung bespricht er mehrere Übersetzungen in deutscher Sprache. Von all diesen Übersetzungen weicht ab eine deutsche Bearbeitung des lateinischen Liedes in der Handschrift. Die Bearbeitung hält sich wortgetreu an das lateinische Original und an die Musik, bleibt daher im sprachlichen Ausdruck recht ungelenk. Faksimile bei Wolf, Geschichte der Notenschrift 165.

Creutz du tre-wes vn-der al-len bö-men bis-tu gantz e-del kain waldt der gly-chen bracht hatt-

neest blet-ter Zwi-ge gar grai-ne sus-ses hol-tze seus-se ne-gel sus-se bur-de tra-gest du.

2. Braitt auß Zunge deß bereumbten streitt vnd kampfe der leydet am Creutz deß syges, gantz edel sage den vberwinder, wie der erlöser der welte geopffret hatt überwunden.

3. Von deß erst erschaffnen vatters falsches truge mittleident, so er den schedlichen öpfel mitt kosten in todt gfallen, hatt er den schaden dyses boms gemercket, daß ers bsalet.

4. Das werch vnsers hayl, die ordung hats erayscht vnd begeret, das mitt mancher weyß des triegers kunste die Kunste betrieget vnd grundtmachung brechte, da her der finde hett verletzet.

5. So nun kumen ist die haylig volkomen zeytt der gnaden ist gesandt der ainig vatters, schöpfer hymals, der erden vnd im jumkfröliche leybe warer Gott mensch geboren.

6. Das Kind wainet in die enge Kripp geleget in Kelte so die Junckfro vnd mutter windet in tiechlein die zartten glyd vnd bindt keck hend vndt feuß mitt band wartet treulich dem Kinde.

7. Sechs mal funf ihar sind verloffen die zeyt erfult deß leybes das er geboren zu leiden ain vnschuldiges lemlin ans Creutz gespannet mitt neglen vnd wurdt erhöcht das Opffer.

8. Eßich vnd galle vermischet auff ain ror gesteckt gebotten wurtt mitt getrencket vnd gestochen, sein seitte mitt aine spere, fleuet herauß blutt vnd auch waßer abzeweschen die geschöpfte.

9. Die nest bieg du hoher bome deinen stamme naige vns, vnd milt werd dein alter Zorne, den bracht hatt die geburtte, das mir die glyder deß Kunigs in dem hymel erraychent.

10. Du alain bist wirdig gewesen, tragen den schatz der welte vnd der schiffbrüchigen welte braitest du schiffman ain gstalt den shaylig blut begoßen hatt am leyb vnschuldigs lemlein.

11. Glori dem ewigen vatter sey entbotten fur das hayl Glori sim ainigen Sone der erschaffen hatt alles vnd auch seinen hayligen Gayste von ewigkeyt an Amen.

Die römische Musikerzunft unter Gregor XIII. und Sixtus V.

Von

Peter Wagner, Freiburg (Schweiz)

In seiner „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700", Band II, S. 455 berichtet Emil Vogel 1892 über einen Madrigalband mit dem Titel „Le Gioie", der verschiedene Komponisten „della Compagnia di Roma" zu Verfassern hat. Die Widmung an den Protektor der Gesellschaft, den Bischof von Spoleto Pietro Orsino, ist von Felice Anerio, der sich „Maestro di ca-

pella di cosi degna Compagnia" nennt, unterm 24. Juli 1589 unterzeichnet. Anerio selbst lieferte drei Madrigale, von den 18 anderen Komponisten, die sämtlich in Rom wirkten, jeder nur eines. Wir begegnen da den erlauchtesten Namen am römischen Komponistenhimmel, Palestrina, Marenzio, den beiden Nanino, Soriano, Zoilo, Stabile, Quagliati u. a.

Um dieselbe Zeit machte Haberl im Kirchenmusikalischen Jahrbuch, 1891 S. 86 ff. im Anschluß an einige Sätze aus der Vorrede der „Gioie" nähere Mitteilungen über die „vertuosa compagnia de' i musici di Roma".

Neuerdings ist de Santi, der bekannte Kirchenmusiker, Gründer und Leiter der päpstlichen Kirchenmusikschule in Rom, der Angelegenheit nachgegangen und hat unser Wissen um die Geschicke der Gesellschaft um einige neue Daten bereichert, in der Civiltà cattolica vom 15. Juni und 21. Dezember 1918 und 18. Januar 1919. De Santi fand in dem Archiv des Sekretariates der Breven die Kopie eines Breve Sixtus' V. vom 1. Mai 1585, welches die Anfänge der Gesellschaft in neues Licht rückt. Es mag hier über diese Forschungen berichtet werden, aber nicht in der weitläufigen Art der ballastreichen de Santischen Artikel, sondern in knapper Zusammenfassung der neuen Ergebnisse. Wer den Wortlaut des Breve zu kennen wünscht, sei auf die Civiltà cattolica verwiesen, oder auf das Bolletino Ceciliano vom 31. Dezember 1918, S. 68, wo dasselbe ebenfalls vollständig abgedruckt ist.

Die Gründung der Gesellschaft fällt in das Jahr 1584, und es war nicht Palestrina, wie man wohl meinte, sondern der Augustiner Alessandro Marino, Kanonikus am Lateran, der den Anstoß dazu gegeben hat. Nach Ausweis des Eitnerschen Quellenlexikon war Marino bereits 1571 mit einem Band Madrigale vor die Öffentlichkeit getreten, hatte sich aber dann der Kirchenmusik zugewendet und Psalmen zu vier bis sechs Stimmen, sowie Kompletgesänge zu zwölf Stimmen herausgegeben. Ein Band geistlicher Madrigale erschien 1597 in zweiter Auflage. Merkwürdig ist die Opposition und Feindschaft, mit welcher das Kollegium der päpstlichen Sänger die neue Gründung eine Zeit lang verfolgt hat. Es bedrohte bereits im Juli 1584 seine Mitglieder mit Strafe, wenn sie ihr beitreten wollten. Vielleicht sah die auf ihre Privilegien und Rechte eifersüchtige Sängerschar es ungern, daß sich in Rom eine andere Vereinigung von Musikern auftat; vielleicht auch wollte sie verhindern, daß ihre Mitglieder außerhalb ihres engeren Wirkungskreises sich hören ließen. Bedurfte es doch jedesmal einer besonderen Erlaubnis des Kollegiums, wenn einer der päpstlichen Sänger in einer anderen Kirche mitwirken wollte; eine Mitwirkung ohne Erlaubnis wurde sogar durch Geldstrafen gebüßt. Am 7. September desselben Jahres wurde die Drohung erneuert und zum warnenden Exempel dem Sänger Giambattista Giacomelli ein ganzes Monatsgehalt entzogen. Dieser, der auch als Violinspieler angesehen war, wird auch noch zu anderen Klagen Veranlassung gegeben haben, denn am 22. November 1585 wurde er aus der päpstlichen Kapelle verabschiedet, worauf er an den Hof von Mantua zog.

Die Gegnerschaft der päpstlichen Sänger muß indessen bald nachgelassen haben. Zwar redet Anerio in der Vorrede zu den „Gioie" noch von der „malignità della invidia et della ingiuria de tempi". Wenn aber Anerio, damals Komponist der päpstlichen Kapelle, den Vorsitz der Musikergesellschaft angenommen hatte und auch andere Künstler mit Beziehungen zur päpstlichen Kapelle ihr beigetreten waren, wie Palestrina, Arcangelo Crivelli, Gio. Maria Nanino, so beweist das, wie Haberl mit Recht betont, daß sich die päpstlichen Sänger mittlerweile eines bessern besonnen hatten. Darin irrte jedoch Haberl, wenn er glaubte, daß die Gesellschaft der „erste Cäcilienverein" gewesen sei, daß sie die Tridentinischen Reformen dadurch zur Durch-

führung zu bringen suchte, daß sie niemanden als Kapellmeister oder Sänger an den römischen Kirchen zuließ, der nicht der Kongregation angehörte und sich vor einem Ausschuß derselben durch eine Prüfung ausgewiesen hatte. Haberl hatte diese Angaben einer sehr späten Quelle, der Schrift des Pietro Alfieri: „Brevi notizie storiche della Congregazione et Accademia de' Maestri e Professori di musica di Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia“ (Rom 1845), entnommen.

Das Breve Sixtus V. trägt die Überschrift: „Confirmatio erectionis confraternitatis Musicorum de Urbe cum indulgentiis“. Wir erfahren da, daß bereits unter Gregor XIII. eine Bruderschaft der römischen Musiker kanonisch errichtet war, und zwar in der Kirche S. Maria rotunda (Pantheon)[1], aber nur provisorisch, bis ihr eine andere Kirche zugewiesen würde. Der Generalvikar von Rom hatte sie bereits bestätigt und Gregor XIII., um die päpstliche Gutheißung gebeten, hatte diese am 1. März 1585 erteilt und beabsichtigte, sie in einem amtlichen Dokumente auszusprechen, sowie die Bruderschaft mit geistlichen Gnadenerweisen auszustatten, war aber durch seinen Tod am 10. April 1585 an der Ausführung seines Vorhabens gehindert worden. Sein Nachfolger Sixtus V. veröffentlichte schon am 1. Mai das bereitstehende Bestätigungsbreve der Gesellschaft, der auch musikkundige Damen angehören konnten. Die Gesellschaft wird genannt nach Mariä Heimsuchung (offenbar, weil an diesem Tage zum ersten Male das Magnifikat erklungen war), nach dem hl. Gregor und der hl. Cäcilia. Diese letztere Heilige teilte also die Schutzherrschaft über die Gesellschaft mit anderen Heiligen, und man hat kein Recht, in dieser den „ersten Cäcilienverein“ zu erblicken. Mit demselben Recht wäre sie als „Marien- oder Gregoriusbruderschaft“ zu bezeichnen.

Nun spricht das Breve Sixtus V. nicht einfach von einer Musikerkorporation, sondern von einer größeren Vereinigung von Musikfreunden männlichen und weiblichen Geschlechtes, einer Confraternität. Offenbar waren die Künstler bestrebt gewesen, einen weiten Interessentenkreis um sich zu vereinigen. Aus der Gesellschaft der Musiker von Fach war eine solche von Musikfreunden geworden. Gregor XIII., so beginnt das Breve, habe diese Vereinigung auszeichnen wollen, deren Mitglieder sich in brüderlicher Liebe verbanden, um in süßen Liedern Gottes Lob zu singen und sich in anderen frommen und verdienstlichen Werken betätigten. Als Zweck und Aufgabe der Gesellschaft wird demgemäß bezeichnet das Lob, der Ruhm und die Ehre Gottes, die Unterstützung und das Seelenheil des Nächsten und der Zusammenschluß von Musikkundigen und -freunden. Künstlerische Ziele waren also nicht die einzigen. Dem entsprechen auch die geistlichen Vorteile, die der Papst den Mitgliedern der Gesellschaft gewährt; sie sind an kirchengesangliche und religiöse Übungen geknüpft, aber auch an Unterstützung der Armen durch Almosen, unentgeltliche Unterweisung armer Kinder in der Musik, der Grammatik, im Lesen und Schreiben, Fürsorge für stellenlose Mitbrüder, Aussteuer bedürftiger Mädchen und andere Werke der Nächstenliebe in allen ihren Formen. Alle diese Einzelheiten waren bereits durch Gregor XIII. festgelegt worden, das Breve Sixtus V. bekräftigte sie und verlieh ihnen die amtliche Geltung.

Es scheint aber, daß die „Confraternitas Musicorum in Urbe“ keinen langen Bestand hatte. Sie war jedenfalls um 1620 in Vergessenheit geraten, denn unter Urban VIII. wurde 1622 eine „Confraternità di S. Cecilia“ neu errichtet. Diese ist

[1]) Wahrscheinlich weil in der Kirche bereits eine ähnliche Korporation ihren Sitz hatte, diejenige der Maler, Bildhauer, Architekten und ähnlicher Meister, unter dem Titel „Compagnia dei virtuosi del Pantheon“.

der „erste Cäcilienverein". Seitdem begann auch die Legende die Vorgänge unter Gregor XIII. und Sixtus V. mit allerlei Zutaten auszuschmücken, und in dieser Zurichtung haben sie sich auf unsere Zeit überliefert, bis die Auffindung des Textes der päpstlichen Bestätigung den Hergang klarlegte.

Die Dissonanz als musikalisches Ausdrucksmittel

Von

Stephan Krehl, Leipzig

(Vortrag, gehalten in der Ortsgruppe Leipzig der Deutschen Musikgesellschaft)

Beim Anhören einer bestimmten Art moderner Musik fallen mir stets Worte ein, welche Moritz Hauptmann 1853 im höchsten Unmut über zeitgenössische Kompositionsversuche an seinen Freund Julius Joseph Maier, den Konservator der musikalischen Abteilung der bayrischen Staatsbibliothek schrieb. Die Worte lauten: „So niederträchtig mißtönige unmusikalische Musik, wie man jetzt von genialen jungen Leuten mitunter hört, ist früher unerhört gewesen. Es klingt wie der in Musik gesetzte Verdruß, daß ihnen nichts Musikalisches einfällt und sie nichts machen können". Ja wahrhaftig, das ist es: in Musik gesetzter Verdruß über eigne Impotenz! So klingen manche Kompositionen! Genau diese Wirkung erzielen einige musikalische Produktionen, welche die letzten Jahrzehnte gezeitigt haben. Was sind da für armselige Tonwerke, jeder wahren Erfindung bar, verfehlt im Aufbau wie in der Wahl der Ausdrucksmittel veröffentlicht worden. Wie haben „geniale" Tonsetzer versucht, alles, was man ehedem für schön erachtete, bei Seite zu schieben und Neuerungen, die von falschen Voraussetzungen ausgehen und darum nicht stichhaltig sind, einzuführen. Daß diesen musikalischen Gallimathias anerkannte Musiker, wenn allerdings auch nicht in großer Zahl, in Schutz genommen und einer anpreisenden Verherrlichung für wert erachtet haben, erscheint besonders bezeichnend.

Von Bela Bartok erschienen vor etwa zehn Jahren als op. 6 vierzehn Bagatellen für Klavier. Ich habe den Eindruck, daß sich der Komponist mit diesem Tonwerk einen Scherz erlaubt hat. Die musikalische Sprache der Klavierstücke ist zu absurd; mit ruhiger Vernunft kann man ihrer nicht Herr werden. Der Verleger fühlte wohl auch die Notwendigkeit, das musikalische Kauderwelsch in besonderer Weise einzuführen. Er ließ das Heft mit einer Binde umgeben, welche die Offenbarungen wie ein Schutzgürtel umschließt und als Dolmetsch der Urteile einiger hervorragender Musiker dient. Feruccio Busoni, Ernst von Dohnanyi und Robert Freund belehren den gespannten Leser über die Bedeutung der zu genießenden Musik. Busoni schreibt über die Kompositionen: „Ich rechne diese Stücke zu den interessantesten und persönlichsten der Gegenwart, deren Inhalt ungewöhnlich ist und eigenartig wirkt; nicht so was man gemeinhin originell nennt. Dabei durchaus leicht konzipiert und in der Fremdartigkeit natürlich". Ferner lobt Dohnanyi mit folgenden Worten: „Einige dieser Stücke haben mich wirklich entzückt. Dabei sind sie meistenteils leicht spielbar, also auch für Dilettanten zugänglich". Und schließlich sagt Robert Freund: „Diese Stücke imponieren durch die durchaus originale Konzeption und die überaus kühne Harmonik respektive Kontrapunktik".

Eine richtige Beschreibung der Bartokschen Bagatellen zu geben fällt wirklich schwer. Man muß es selbst hören, dieses Nr. 1 der Sammlung, in welchem die rechte Hand nach der Vorzeichnung von vier Kreuzen, die linke Hand nach der Vorzeichnung von vier Been spielt. Dann den Volksgesang, welchen Dissonanzen in unendlich plumper Weise verunstalten. Oder all die anderen Nummern, in denen sich Dissonanz an Dissonanz reiht, ohne daß eine die andere fordert oder eine der andern Genüge tut. Ein leibhaftiger Cancan von Disharmonien, die weder Freude an sich selbst noch gegenseitig aneinander haben! Nach Anhören all dieses musikalischen Unfugs gewinnt in Wahrheit die Überzeugung Raum, der Tonsetzer treibt Possen, spielt seinem Publikum einen Schabernack. Ernsthaft kann so etwas nicht gedacht sein.

Wie ist es möglich, daß hervorragende Musiker eine derartige Musik empfehlen? Wo finden dieselben die Begeisterung für solche Produkte? Vermag ein Künstler, welcher die Grundbedingungen unsrer musikalischen Schaffensart anerkennt, an Auswüchsen, wie sie sich in dieser impotenten Schreibmanier zeigen, Gefallen zu finden?

Bartok ist übrigens keineswegs der einzige, welcher sich kompositorisch in dieser Art äußert. Eine ganze Reihe von Komponisten sucht ähnlich durch Absurditäten Aufsehen zu erregen. Es sei nur an die Klavierstücke von Arnold Schönberg, Wladimir Rebikow und Cyrill Scott erinnert.

In diesen hier angeführten Werken erweist sich der rein musikalische Gehalt als ganz gering, wenn nicht gar gleich Null. Die melodische Gestaltung ist armselig, dabei nicht einmal originell. Auch die Form bietet absolut nichts neues. Entweder handelt es sich um verstümmelte Satzbildungen oder um ein potpourriartiges Nebeneinanderstellen von Motiven. Neu ist lediglich die Verwendung der Dissonanzen. Nicht nur eine Häufung derselben, sondern eine ausschließliche Anwendung liegt vor. Dadurch erklärt sich der unangenehme Eindruck, welchen die Kompositionen machen. Man versteht allenfalls die Äußerung von Busoni, daß die Stücke „eigenartig wirken“, während die Ansicht von Dohnanyi: „Einige dieser Stücke haben mich wirklich entzückt“ direkt unverständlich bleibt. Sollen die Dissonanzen überhaupt noch als Ausdrucksmittel gelten, vermögen die musikalischen Motive, wie mit Recht behauptet wird, Lust- oder Unlustgefühle widerzuspiegeln, dann darf mit den Akkorden nicht so, wie es die erwähnten Tonsetzer zu tun belieben, umgesprungen werden.

Gewiß, die Freiheit musikalischer Bewegungen hat zugenommen. Mit der Zeit ist die Verwendung der Harmonien eine andere geworden, weil sich der Begriff der Tonalität geändert hat, und zwar namentlich seitdem das System der Zwischenmodulationen, oder wie auch gesagt wird, das chromatische System zu größerer Bedeutung gelangte. Dabei kann doch aber von einer Umänderung des Grundprinzips musikalischer Ausdrucksweise nicht die Rede sein. Konsonanzen und Dissonanzen stehen nach wie vor einander getrennt gegenüber, verlangen gesondert ihre Deutung. Dissonanzen entwickeln sich aus den Konsonanzen, verdanken diesen ihren Ursprung. In der musikalischen Sprache müssen deshalb, auch bei aller Freiheit, Dissonanzen im Gegensatz zu Konsonanzen als Ausdrucksmittel Bedeutung gewinnen. Sätze, in denen ausschließlich Konsonanzen erklingen, können nicht vorkommen; sie sind überhaupt undenkbar. Jede Dominante ist ja gegenüber der Tonika dissonant! Ebensowenig aber vermögen Dissonanzen ohne Konsonanzen einen Sinn zu geben. Trotzalledem wollen die sonderbaren „Meisterwerke“ aus neuerer Zeit zeigen, wie die alleinige Herrschaft der Dissonanz aussieht.

Was ist eigentlich Dissonanz? Läßt sich eine genaue Definition von Dissonanz geben? Wie ist der Dissonanzbegriff zu fassen? Diese Fragen müssen Beantwortung finden, wenn eine Auseinandersetzung über die Verwendung und Wirkung der Dissonanzen in der Musik überhaupt Zweck haben soll.

Hören wir zunächst, um Klarheit zu erhalten, die Urteile hervorragender Theoretiker der letzten Jahrhunderte, die meist auch gute Musiker waren, über die Dissonanz. Sie äußern sich gern über die Wirkung derselben, dann auch über ihre Verwendbarkeit. Auf die Entstehung dissonierender Zusammenklänge gehen sie dagegen so gut wie gar nicht ein, auch verzichten sie darauf, den Ausdruck, der sich in ihnen wiederspiegelt, anzudeuten.

Johann Joseph Fux (1660—1741) erklärt in seinem Gradus ad parnassum kurz: „Eine Dissonanz empfinden die Ohren als hart und rauh. Sie verursacht mehr Verdruß als Vergnügen“. Noch bündiger sagt Johann Gottfried Walther (1684—1748) im musikalischen Lexikon: „Dissonanz ein Übel-Laut, Mißlaut“. Ausführlicher äußert sich Philipp Emanuel Bach (1714—1788) in dem „Versuch die wahre Art das Klavier zu spielen“ indem er schreibt: „Die wesentlichen Eigenschaften der Dissonanzen liegen schon in der Benennung. Vermöge dieser Benennung machen sie einen Übellaut. Hieraus folgt, daß man sie mit gewissen Umständen gebrauchen muß. Ihre natürliche Härte muß soviel wie möglich gemindert werden. Dieses geschiehet, wenn man sie vorbereitet und auflöset“. Wieder lediglich von der Wirkung ist zu Anfang des Artikels über Dissonanz in der „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“, welche Johann Georg Sulzer (1720—1779) herausgegeben hat, die Rede: „Nach dem Ursprung des Wortes bedeutet es einen Klang, in dem man zwei sich nicht sanft genug vereinigende Töne unterscheiden kann; also einen Klang, dem es an gehöriger Harmonie fehlt, oder das Gegenteil der Konsonanz. Wie aber das

Konsonieren nichts absolutes ist, sondern von der vollkommenen Harmonie zweier im Unisonus gestimmter Saiten allmählich abnimmt, bis man endlich zwischen den Tönen mehr einen Streit, als eine Übereinstimmung empfindet, so läßt sich nicht mit Genauigkeit sagen, wo das Konsonieren zweier Töne aufhöre und das Dissonieren anfange". Ganz der Anschauung, daß Dissonanz ein Mißklang sei, huldigen Johann Georg Albrechtsberger (1736—1809) und Heinrich Christoph Koch (1749—1816). In Albrechtsbergers „Anweisung zur Komposition" heißt es: „Die Intervalle werden in Konsonanzen und Dissonanzen abgeteilt, darum auch so genannt, weil jene dem Gehör schmeicheln, diese aber es beleidigen". Koch führt in seinem „Versuch einer Anleitung zur Komposition" aus: „Eine Verbindung der Töne, die dem Gehör unangenehm klingt und erst durch die unmittelbar darauffolgende Verbindung ihren Wohlklang erhalten muß, wird eine dissonierende Verbindung genannt". Neben solchen, zum großen Teil recht allgemeinen Andeutungen über die Wirkung der Dissonanzen sind nun aber auch Bestimmungen über ihre Verwendbarkeit anzutreffen.

Folgende höchst bemerkenswerte Erläuterung enthält „Das musikalische Sieb" von Andreas Werckmeister (1645—1706): „Es ist nichts angenehmeres und köstlicheres, als wenn die Dissonantzen recht wohl resolvieret werden; denn die Music ist ein Geschöpffe Gottes, und ein Vorbild der Natur; so muß billig eins aufs andere folgen, post nubila Phoebus. Gott hat es so geordnet. Wenn ein Mensch nicht unterweilen eine Unlust hätte, so wüßte er nicht, daß die Lust Lust wäre. — Wie könnte man wissen, ob uns der Tag lieblich wäre, wenn nicht die unangenehme und doch erträgliche finstere Nacht dazwischen käme. Nach dem Regen ist der Sonnenschein desto angenehmer. Nach dem Winter macht der Sommer wieder Freude. Und dieses könnte man durch viele Exempel vorstellen. Wenn aber der Dissonantzen mehr sind als der Konsonantzen, so ist es schon verdrießlich und wider die Natur. In dem rechten Gebrauch aber stecken solche Gemüthsbewegungen, die unbeschreiblich sind." Ähnliche Betrachtungen stellt Johann Mattheson (1681 bis 1764) im „Vollkommenen Kapellmeister" an: „Die Dissonantzen sind gleichsam das Saltz, Gewürtz oder Condinentum der Harmonie, sowie die Konsonantzen als Fleisch und Fisch angesehen werden können. Auf diese kömmt es doch immer mehr, als auf jene an, und die wahre Annehmlichkeit muß unfehlbar von dem Wohllaut herrühren. Ein jeder weiß, was von versaltzenen Gerichten zu halten sey, sowohl, als was ein ungesaltzenes für Beifall verdienet. Es giebt Speisen, die z. E. etwas Säure, auch einige, die gar keine oder nur wenig erfordern. Diese sind nicht die schlechtesten: ja, oft die gesundesten. Daher ist hierin mit sonderbarer Behutsamkeit zu verfahren. Die Dissonantzien allein geben keinen Geschmack; sie reitzen ihn nur: und das muß nicht zu viel oder zu stark geschehen". Johann Krüger (1598—1662) stellt Vorschriften über den Gebrauch der Dissonanzen auf. In „Synopsis musica" schreibt er: „Die Dissonantzien zieren eine Music und werden auf zweierley Art gebraucht, nemlich 1.) im geschwinden Durchgange, und 2.) in der Bindung." Georg Andreas Sorge (1703—1778), der sich im „Vorgemach der musicalischen Composition" auf diese Stelle bezieht, fügt noch hinzu: „Daß aber die Dissonantzien auch noch eine dritte Art im Gebrauch zu lassen, da sie nicht gebunden erscheinen, davon wußten unsre musicalischen Großväter nichts. Sie lehrten daher, die Dissonantzien müssen alle vorher liegen, und man dürffe also auf keine Dissonantz springen. Allein die Zeiten ändern sich."

Die Zeiten änderten sich und mit den Zeiten die Anschauungen. Die Zahl derer, welche behaupteten, daß Dissonanz ein Mißklang sei, schmolz immer mehr zusammen. Die entschlossen in den Vordergrund tretende Instrumentalmusik brachte freilich auch in nichts die Bestätigung einer solchen Klangerläuterung. Stark gehäufte Dissonanzen bildeten in aller Art von Instrumentalkompositionen keine Übellaute oder Mißklänge, sondern eine feine harmonische Ergänzung der Konsonanzen, die als durchaus gutklingend zu gelten hatte. Auf dem Gebiete der Theorie wurden neue Ansichten laut, wurden Meinungen geäußert, die von einem richtigen Erkennen harmonischer Probleme beredtes Zeugnis ablegten.

Durchaus von neuem Geist erfüllt ist Gottfried Webers (1779—1839) „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst". In diesem Buch äußert sich Weber wie folgt über die Dissonanzen: „Will man, wie Manche gethan, den Grund der Eintheilung in den größeren oder geringeren Grad des Wohlklingens setzen und sagen: Konsonanz sei eine Tonverbindung, die einen angenehmen, Dissonanz aber die, welche einen unangenehmen Eindruck auf uns mache, jene also Wohlklang, diese aber Übelklang: so ist dies alles geradezu unwahr. Wäre es wahr, daß Konso-

nanzen wohler klingen als Dissonanzen, so müßte ja eine Musik um so viel wohllautender sein, je mehr Konsonanzen und je weniger Dissonanzen darin vorkämen, und umgekehrt; und darin der schönen Kunst des Wohlklanges eigentlich Alles möglichst wohl, und nichts übel klingen soll, so müßte ein Tonstück, um möglichst kunstgemäß zu sein, möglichst wenige Dissonanzen enthalten. Dem allem ist nun aber keineswegs also: vielmehr klingen sogenannte „Übelklänge“ im harmonischen Gewebe bekanntlich trefflich wohl, und schon darum taugen also der erwähnte Einteilungsgrund und die demselben entsprechende Begriffsbestimmung nichts, indem sie auf durchaus unwahren Voraussetzungen beruhen“. In diesen Worten drückt sich eine durchaus veränderte Auffassung des Klangcharakters aus. Weber will nichts von Wohl- und Übelklang hören. Er will aber auch nichts von dem Einteil- und Scheidegrund von Konsonanzen und Dissonanzen wissen, der darin besteht, daß bei den letzteren die Notwendigkeit der Vorbereitung und Auflösung vorliegt. Diese Merkmale erklärt er teils für unwahr, teils für nicht unterscheidend. Mit dem alten Vorurteil, daß Dissonanzen vorbereitet sein müssen, räumt er gründlichst auf. Wohl steht er noch auf dem Standpunkt, daß Dissonanzen einer Auflösung bedürfen. Aber auch diese Behauptung schränkt er durch den Zusatz ein: „daß sie in gewissen Fällen an eine gewisse Fortschreitung gebunden sind“. Zum Schluß der Besprechung der Grundharmonien faßt Weber seine Ansicht in die Worte zusammen: „Wir könnten die ganze Unterscheidung von Kon- und Dissonanzen entbehren. Um indessen von der bisher auf dieselbe verwendeten Aufmerksamkeit doch einigen Vortheil zu haben, wollen wir sie wenigstens zur Bereicherung unseres Kunstwörterbuches benutzen, indem uns das Kunstwort Konsonanzen immerhin einen gemeinschaftlichen Namen darbietet für Grundnote eigentliche Terz und Quinte, das Wort Dissonanz aber einen Namen für jeden Ton, welcher nicht der Grundton, nicht dessen Terz und nicht Quinte desselben, sondern irgend etwas Anderes ist.“

Nur Konsonanzen erweisen sich als etwas unabänderlich Feststehendes, Dissonanzen lediglich als Ableitungen von ihnen. Das ist die Auffassung, die nun allgemein Anerkennung und Gültigkeit erhält. Bei einzelnen Theoretikern begegnet man, und zwar bis in die neueste Zeit hinein, wohl immer noch der Ansicht, daß die Vorbereitung wie Auflösung für Dissonanzen das bestimmende sei. So schreibt Salomo Jadassohn (1831—1902) bei Besprechung der Dissonanzen in seiner Harmonielehre: „Wenn wir einem Dreiklang eine Terz hinzufügen, so entsteht ein Septimenakkord. Wir können, je nachdem wir oberhalb der Quinte eines Dreiklangs eine große oder kleine Terz, oder unter dem Grundton des Dreiklangs eine Terz nach unten beifügen, aus jedem Dreiklang verschiedene Septimenakkorde erzeugen. Alle diese Akkorde sind dissonierende, unselbständige Akkorde. Sie können nie allein, sondern immer nur in Verbindung mit anderen Akkorden erscheinen. Die Septime, das dissonierende Intervall, muß bei den meisten dieser Akkorde vorbereitet sein, alle Septimenakkorde aber müssen sich auflösen.“ Der eigentlichen Bedeutung der Dissonanz ist mit dieser Auslegung natürlich nicht beizukommen. Dazu ist sie viel zu einseitig, viel zu oberflächlich.

In den weiterhin hier zu erwähnenden wichtigen musiktheoretischen Forschungen des 19. Jahrhunderts erfährt die Erörterung über den Konsonanz- und Dissonanzbegriff eine wesentliche Klärung. Das Hin- und Hertasten verschwindet, eine Sicherheit in dem Erfassen der Grundbegriffe stellt sich ein. Es ist das große Verdienst der Arbeiten von Hermann Helmholtz (1821—1894), ein inniges Band um Kunst und Wissenschaft geschlungen, für künstlerische Fragen eine wissenschaftliche Begründung gegeben zu haben. In dem die Musik betreffenden Hauptwerk von Helmholtz, in der „Lehre von den Tonempfindungen“ finden sich anläßlich der Dissonanzerläuterung folgende Worte: „Wenn zwei musikalische Klänge nebeneinander erklingen, ergeben sich im Allgemeinen Störungen ihres Zusammenklanges durch die Schwebungen, welche ihre Partialtöne miteinander hervorbringen, so daß ein größerer oder kleinerer Theil der Klangmasse in getrennte Tonstöße zerfällt und der Zusammenklang rauh wird. Wir nennen dieses Verhältnis Dissonanz.“ Schon Moritz Hauptmann (1792—1868) hatte in der „Natur der Harmonik und Metrik“ festgestellt, daß die konsonierenden Bildungen auf die direkt verständlichen Intervalle Oktave, Quinte und (große) Terz zurückzuführen sind, d. h. auf diejenigen Intervalle, welche nach der Angabe von Helmholtz in den Partialtönen ihre Verbindung gewinnen. Hauptmann hatte ferner gefolgert: aus der verschiedenen Lagerung von reiner Quinte und großer Terz gehen die einzigen konsonierenden Klänge so hervor, daß in einem Fall die Töne des Akkordes Bestandteile eines Hapttones

sind, im anderen Falle einen Hauptton haben. Über die Dissonanz gibt Hauptmann an: „Die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt, ist die Dissonanz". Und ferner: „Der Septimenakkord ist der Zusammenklang zweier durch ein gemeinschaftliches Intervall verbundener Dreiklänge. Er bildet sich durch den Übergang aus dem einen in den andern, indem der erste mit dem zweiten noch fortbesteht". Zusammenfassend, alles was in den vorstehenden Erläuterungen nur andeutungsweise hervortrat, weiter ausführend, spricht sich Arthur von Öttingen (geb. 1836) in seinem „Harmoniesystem in dualer Entwicklung" in nachstehender Weise aus: „Akustische Dissonanz ist jedes Gebilde von zwei oder mehr Tönen, die sich nicht zu einem Ganzen verschmelzen lassen. Musikalische Dissonanz ist die Erfassung von zwei oder mehr Tönen als zwei oder mehr gleichzeitige und miteinander verwandte Konsonanzen. Diese Definition ist die einzige, die den positiven Charakter der sogenannten Dissonanz enthält. — Das Wort Dissonanz ist ein negatives; es verneint die Konsonanz. Das aber ist der Mangel, der seit lange die Theorie der Musik geschädigt, auch einer Verwechselung von akustischer und musikalischer Dissonanz Vorschub geleistet hat. Ich ersetze das Wort Dissonanz im akustischen Gebiete durch Diskordanz, da es gut dem ‚nicht in ein Ganzes Erfaßten' Ausdruck gibt. In musikalischer Hinsicht sollte das Wort Dissonanz als ein schlecht gewähltes, weil gar nicht zutreffendes, für immer beseitigt werden. — Eine musikalische Dissonanz ist eine Doppel- oder Bi-Konsonanz, kürzer eine Bissonanz. Ich werde fortan jene, die akustische Dissonanz, kurz Diskordanz nennen."

Da es nur zwei Arten konsonanter Akkorde, die tonischen und die phonischen, gibt, setzen sich alle Dissonanzen aus diesen beiden Arten zusammen. Beide Arten konsonanter Klänge bestehen aus einem Hauptton, dessen großer Terz und reiner Quinte. Der tonische Akkord ist nach oben, der phonische nach unten aufgebaut. Die Dissonanz stellt lediglich eine Tonzusammenstellung dar, welcher die Einheitlichkeit mangelt, die deshalb schwerer verständlich ist. Der Wohlklang überhaupt wie der Grad desselben kommt dabei garnicht in Frage. Die Erörterungen darüber sind sehr schwierig, waren doch in den letzten Jahrhunderten die Ansichten über den Wohlklang selbst der Dur- und Molldreiklänge nicht immer dieselben. Bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts hat man es vermieden, Mollsätze mit der Molltonika schließen zu lassen. Erst in den letzten 150 Jahren sind Dur- und Mollharmonien gleichberechtigt nebeneinander gestellt worden, so daß Mollsätze wie Dursätze in Moll schließen. Nach Angabe von Helmholtz beeinflussen die sogenannten Kombinationstöne stark den Klang. Dieselben liegen beim Durakkord günstiger als beim Mollakkord. Ja, sie beeinflussen nach der Ansicht von Helmholtz derart den Mollklang, daß er hervorragend dazu geeignet erscheint, unklare, trübe und rauhe Stimmungen auszudrücken.

Nur die Ober- und Unterklänge, welche im Zusammenklang die Dissonanzen bedingen, sind direkt verständlich. Von ihnen allein vermag eine musikalische Entwicklung auszugehen, in ihnen kann sie ihre Lösung erhalten. Ohne Zweifel ist die Musik sehr wohl im Stande, Lust- wie Unlustgefühlen Ausdruck zu verleihen. Ja, die Musik ist direkt die Kunst des Gefühls, weil die Töne ohne jede andere Vermittlung, also weder durch Bilder noch durch Vorstellungen, Gefühlen Ausdruck geben und Gefühle erwecken können. Andere Künste gehen wohl auch vom Gefühl aus; keine derselben wird ihm aber so gerecht wie die Musik. Lust und Unlust sind Gegensätze, die sich gegenseitig ausschließen, und ferner: die Lust kann heiter oder ernst, aber nicht beides gleichzeitig sein; die Unlust ist entweder erregend oder niederdrückend, aber nicht beides zusammen. So sehen wir gewissermaßen eine Grenzscheide zwischen beiden, einen Punkt, von dem aus die Entwicklung nach den verschiedenen Richtungen hin stattfindet. Auch die musikalischen Bewegungen, die Symbole der Gefühle, können nur von einem Mittelpunkt aus erfaßt werden, der den harmonischen Gestaltungen Bestimmung gibt, ihre Deutung ermöglicht. Nur dies direkt verständliche Gebilde, der konsonierende Dreiklang, vor allem die Tonika, verschafft die Möglichkeit die zahlreichen sich in einem Tonstück ergebenden Dissonanzen in ihrer Wirkung zu würdigen, sie als Bestandteile der musikalischen Sprache zu verstehen.

Ein Akkord wie es g b d, der in seiner Wirkung so eigenartig ist, gelangt erst zur wirklichen Bedeutung, wenn der Hörer seine Zusammensetzung gewahr wird, wenn er erkennt, welche Elemente in diesem Doppelklang enthalten sind. Die Spannung, welche der dissonierenden Harmonie inne wohnt, muß zum Bewußtsein kommen; Stellungnahme zu der Frage nach der Fortschreitung, nach der Lösung des sich widerstrebenden Zusammenklanges ist erforderlich. Wird der erste Akkord des zweiten Aufzuges von Wagners Tristan nicht in dem Sinne des Spannungmo-

mentes genommen, der die Tonart dehnt und streckt, als solcher auf die ungeheure Aufregung zum Schluß des ersten Aufzuges zurückgreift und zur Lösung der Spannung auffordert, dann hat er keine richtige Wirkung und erscheint seines eigentlichen Charakters entkleidet. Auch dem Motiv, welches im Tristan mit dem Akkord es g b d einsetzt, wohnt doch eine Bedeutung inne. Wie der Sinn dieser melodischen Wendung nicht mißzuverstehen ist, so ebensowenig derjenige der harmonischen Grundlage. Man muß nur den Zusammenhang in der Entwicklung zu erfassen wissen. Dann offenbart sich, wie hier Melodie und Harmonie (Dissonanz) im höchsten Maße Ausdruck sind.

Was wird nun aber mit der Dissonanz, wenn sie nicht mehr als Doppelkonsonanz und daher auch nicht mehr im Sinne der Tonart, des Ober- wie Unterklanges, zu gelten hat? Wozu kann sie dienen, wenn ihre einzelnen Bestandteile nicht einer bestimmten Deutung unterliegen?

Die Dissonanz wird zu einem Färbemittel der musikalischen Schilderung, aber zu einem Färbemittel, dessen Hauptfarbe vollständig verschwunden ist oder verwischt erscheint. Dissonanzen, die sich nicht entwickeln und niemals lösen, muten wirklich wie Farben an, welche ineinander verschwimmen, deren Charakter nicht mehr zu erkennen ist. Um jeden Ausdruck ist es geschehen, da die Entwicklung eine Sonderbestimmung nicht zuläßt.

Beispiele von Dissonanzgruppen, denen jeder wirkliche Ausdruck mangelt, finden sich in der neueren Literatur mehr wie genug. Es begegnen uns da Klangmassen, ein richtiger Dissonanzenbrei, zu denen gesungen wird: „Geh fort". Eben sogut ließen sich jedoch die Worte unterlegen: „Komm her", „du Schuft", „mein Lieb", „stirb hin", „Mit Gott". Ganz gleichgültig! Die Stimmungsfarbe ist ihres Ausdruckes verlustig gegangen. Hierzu wie dazu kann sie dienen, ohne aber einen eigentlichen Zweck zu erfüllen. Lust- und Unlustgefühle lassen sich nicht mehr voneinander gliedern, die Abgrenzungen sind vertilgt, eins schwimmt in das andere hinüber, kurzum: die Dissonanzen haben vollständig ihren Wert für die musikalische Sprache verloren.

Die Neuerer, welche meinen der Musik dadurch einen Dienst zu erweisen, daß sie die bisher klare und einheitliche Darstellungsmaterie in Unordnung bringen, sind arg in einem Wahn befangen. Dem Traum fehlt doch vollkommen die begriffliche Bestimmtheit. Erst durch das Einordnen der Töne in die Akkorde, durch das Zusammenfassen der Akkorde zur Tonart, durch den Wechsel der Tonarten, die Modulation, wird die Möglichkeit gegeben, verschiedenartige Tonbewegungen, sei es melodischer, rhythmischer oder harmonischer Natur, als Symbole aufzustellen, mit ihnen den Gefühlsmodifikationen Ausdruck zu verschaffen. Mehr wie jede andere Kunst hat die Musik Klarheit im Material, mit welchem sie arbeitet, vonnöten, weil durch Töne eine direkte widerspruchslose Verständigung nicht zu erzielen ist. Wissen wir doch, wie häufig gerade große Musiker, denen man ein Eingehen auf ihre Schöpfungen am ehesten zumuten sollte, sich gegenseitig musikalisch nicht verstanden haben. Ich habe Fälle im Auge, bei denen das Persönliche keine Rolle spielt. Sind wir uns doch ferner durchaus klar darüber, wie schwer es fällt, ausgesprochene musikalische Schilderungen vergangner Zeiten im Sinne des Komponisten zu deuten. Es sei da nur an die Sonaten: „Musikalische Vorstellungen biblischer Historien" von Johann Kuhnau, an das „Capriccio über die Abreise eines sehr geliebten Bruders" von Johann Sebastian Bach und an das Trio „Gespräch zwischen einem Sanguineus und einem Melancholicus" von Philipp Emanuel Bach erinnert. Ohne Kenntnis der Überschriften ist es bei diesen Werken sicher nicht leicht, sich in die Absichten des Komponisten einzufühlen. Andere Zeiten bringen andere Ausdrucksmanieren. Gefühle ein und derselben Qualität äußern sich schon bei verschiedenartigen Naturen, noch viel mehr aber in verschiedenen Zeiten auf mannigfachste Weise. Wie soll dann ein Verstehen noch möglich sein, wenn die Darstellungsmittel mißbraucht und entwertet werden?

Vollständige Unklarheit muß in der musikalischen Darstellung entstehen, wenn die Dissonanz nicht als Doppelkonsonanz, sondern als sinnlose Klangmasse gilt. Die Verwirrung vergrößert sich noch dadurch, daß mit der Verschwommenheit im Harmonischen, Verschwommenheit im Melodischen Hand in Hand geht. Schließlich muß doch auch aus den harmonischen Verbindungen heraus die melodische Linie zu erkennen sein. Die Haupt- wie Unterteilungsmotive lassen sich natürlich nicht anders erfassen, als es bisher der Fall war. Daran ist nichts zu ändern. Die Dissonanzen bleiben demnach nur die Unterlagen, die Stützen der Hauptlinienführung. Jemehr sie allein schildern sollen, Selbstzweck sind, um so geringer ist ihre Bedeutung wie ihr Wert. Nichts als Laute oder Geräusche sind sie dann.

Einen nicht geringen Teil der Schuld an der Verwirrung der Begriffe in der Musik, an der falschen Auffassung des harmonisch Elementaren trägt die Theorie der Musik. Sicher fällt der Theorie zunächst die Aufgabe zu, alle Vorgänge in der Praxis zu beobachten und zu registrieren. Dann hat sie doch aber auch die Aufgabe und Pflicht nach den Vorgängen eine Lehre zu bilden, nach der sich unterrichten und lernen läßt. Das ist wohl auch geschehen. Nicht nur Harmonielehren, auch Kontrapunkt- und Fugenlehren und ferner Kompositionslehren sind in nicht geringer Zahl veröffentlicht worden. Erfüllen diese Bücher aber alle ihren Zweck? Wird namentlich in den Harmonielehren eine Erläuterung der Bedeutung der Harmonien, in den Kompositionslehren eine wirkliche Anleitung zum Komponieren gegeben?

Der größte Teil der Harmonielehrbücher bringt nichts anderes als die Aufzählung rein äußerlich, zum Teil ganz schematisch, nebeneinander gestellter Töne bzw. Intervalle zu Akkorden und die Wiedergabe derselben im vierstimmigen Satze, und zwar mit Betonung der Notwendigkeit des Festhaltens an einer besonderen Art der Stimmfortschreitung. Dadurch lernt der Schüler wohl den sogenannten strengen Satz kennen und erfährt, aus welchen Intervallen beispielsweise ein Septimenklang der zweiten oder der fünften oder der siebenten Stufe besteht. Über die Wirkung, über die Verwendungsfähigkeit in der musikalischen Sprache dieser Akkorde bleibt er aber vollständig im Unklaren. Und das ist doch gerade von der allergrößten Wichtigkeit.

Wie bei der Harmonielehre geht es bei der Kompositionslehre. Auch hier vermißt man stets das Eingehen auf den eigentlichen Sinn, auf den Inhalt der Musik. In den meisten Fällen erfährt Kompositionslehre eine Identifizierung mit Formenlehre d. h. als Kompositionslehre wird eine Erläuterung der großen musikalischen Formen wie eine Anleitung zur Ausfüllung derselben angesehen. Die eigentliche Melodiebildungslehre, die Satzlehre oder, wie man auch sagen könnte, die musikalische Sprachlehre fehlt fast vollständig. Als vereinzelte Versuche, eine Anleitung zur Melodik zu geben, seien erwähnt: Joseph Riepel (1708—1782): „Grundregeln zur Tonordnung ins gemein“, Anton Reicha (1770—1836) „Traité de mélodie“, Ludwig Bußler (1838—1901): „Elementarmelodik“, Hugo Riemann (1849—1919): „Neue Schule der Melodik“ und „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“. Namentlich des Letzten Werke weisen sehr wertvolle Angaben über Satzkonstruktion auf. In dem „System der Rhythmik“ wird zum ersten Male ausführlich auf alle Merkmale der Schwerpunkte, auf die zahlreichen Ausnahmen von der normalen Verteilung derselben, auf die so merkwürdigen Verkürzungen und Verlängerungen der Sätze aufmerksam gemacht. Und dabei kommt zum Bewußtsein, welchen außerordentlichen Einfluß bei der musikalischen Gestaltung gerade die Schwerpunkte gewinnen.

Aus keiner aber der theoretischen Abhandlungen ergibt sich, welchem Inhalt alle die melodischen, rhythmischen, harmonischen Verbindungen und Bewegungen gleichkommen. Es fehlt durchaus die richtige Anleitung, bei Darstellung von Lust- und Unlustgefühlen entsprechend musikalische Symbole in Anwendung zu bringen, um dem gewollten Ausdruck Geltung zu verschaffen. Musizieren heißt nicht mit Tönen spielen, Komponieren nicht Formen mechanisch ausfüllen. Darüber besteht kein Zweifel. Selbst die einfachsten Tanzstücke geben eine Stimmung wieder; sie sind ein Spiegel seelischer Erregungen. Auf die Unterschiede zwischen Empfindungen, Erregungen, Affekten, Gefühlen, Vorstellungen usw. soll hier nicht eingegangen werden. Die Feststellung genügt, daß im wesentlichen Gefühle, d. h. Lust- und Unlustgefühle, den Anstoß zu musikalischer Betätigung geben, in der Musik symbolisiert werden und daß sich zunächst Lustgefühl als Kraft- und Tätigkeitsgefühl, Unlustgefühl als Gefühl mangelnder Kraft erweist. Im Zusammenhang sind dann aber fraglos Spannung und Erregung unlusterfüllt, Lösung und Beruhigung lustbetont. Wie wäre es sonst möglich: „Gespräch eines Sanguineus mit einem Melancholicus“, „Tod und Verklärung“, „durch Kampf zum Sieg“, „per aspera ad astra“ musikalisch zu schildern? Und eine andere Frage! Könnten wir beim Anhören von Musik gefühlsmäßig bewegt werden, wenn der Komponist nicht selbst intensiv gefühlt hat? Nur eine Musik, welche in höchster seelischer Erregung empfangen worden ist, setzt auch unsre Seele in sympathische Schwingungen.

Ich verhehle mir die außerordentlichen Schwierigkeiten nicht, welche einer in dem angeregten Geiste gehaltenen Kompositionslehre entgegen stehen. Die Schwierigkeiten werden sich nicht bei großen ausgeführten Kompositionsversuchen, sondern bei den Elementararbeiten zeigen. In der Harmonielehre die Kadenzen, die Dissonanzbildungen, die Modulationen nach ihrer Wirkung

hinauszudeuten, wird sicher keine leichte Aufgabe sein. Ebensowenig erscheint es bequem, alle motivischen Gliederungen, die Satzentwicklungen auf ihre Ausdrucksfähigkeit hin zu prüfen. Darauf kommt es aber eben an. Wir müssen versuchen, nachdem die Wirkungen aller melodischen, rhythmischen und harmonischen Wendungen untersucht worden sind, eine Lehre des Ausdrucks aufzustellen. Ist der Schüler einmal auf die Bahn der Beobachtung des Eindrucks, den musikalische Phrasen hervorrufen, gedrängt, hat er verstehen lernen, warum es sich beim Musikhören handelt, dann wird er bald den außerordentlichen Nutzen erkennen, den er aus solcher Anschauung musikalischer Vorgänge zu ziehen vermag. Der Gewinn von Übungen im vierstimmigen Satze wie die Notwendigkeit dieser Übungen soll nicht angezweifelt werden. Aus denselben resultiert für den Musiker aber doch zunächst nur eine äußerliche Fertigkeit, die für ihn mehr oder weniger eine Selbstverständlichkeit sein muß und lediglich zur Vermittlung innerer Vorgänge dienen darf. Gewiß hat der Schüler bei Erlernung der Kadenzbildungen zunächst auf die Stellung der Klänge wie auf die Stimmführungen innerhalb der Verbindungen zu achten. Für den Sinn einer Komposition haben diese Dinge keine Bedeutung. Da handelt es sich ausschließlich um die Wirkung der Akkorde wie der Akkordfolgen. Wie läßt sich die reine Durkadenz gegenüber der reinen Mollkadenz deuten? Wie beeinflussen harmonische und melodische Systeme die Kadenzen, worin besteht die absonderliche Wirkung der Kadenzen übergreifender Systeme? Welchen Stimmungen werden am besten Kadenzen mit charakteristischen Dissonanzen oder Kadenzen mit Nebendissonanzen gerecht? Für welche Stimmungen erweisen sich alterierte Akkorde als günstig? Das sind Fragen von höchstem Interesse, von höchster Wichtigkeit für den Komponisten. Auf sie gilt es Antwort zu geben.

Bei zwei theoretischen Disziplinen ist vor allem das Eingehen auf die Symboldeutung dringend erforderlich, bei der Harmonielehre und bei der Melodie- oder Satzlehre.

In der Ersteren kann schon bei der Besprechung der tonalen Funktionen immer und immer wieder Anlaß zur Ausdeutung der Harmoniefolgen genommen werden. Dann fordert vor allem die Besprechung und Beschreibung der Dissonanzen eine Klarstellung ihrer Wirkung, ihres Einflusses auf die musikalische Sprache. Und schließlich bedingt jede Modulation eine Würdigung des in ihr liegenden Affektes.

Die Satzlehre steht dadurch mit der Harmonielehre im innigsten Zusammenhange, daß sie die Motive auf Grund der Kadenzen entwickelt und zu ihrer Belebung die Dissonanzen und Modulationen heranzieht. In ihr sind dann noch die metrischen Veränderungen von besonderer Wichtigkeit, die Verlängerungen und Verkürzungen der kleinen und großen Sätze, die Anhänge, die Vorhänge, die Verschränkungen usw., kurz alle Sonderheiten, welche nur als Ausdruck einer ungewöhnlichen Gefühlsregung zu erfassen sind. Inwiefern von solchen Unregelmäßigkeiten die musikalische Redeweise berührt wird, welch eigenartigen Reiz sie ihr verleihen, das ist zu erörtern. In der Harmonielehre gilt die Beherrschung des vierstimmigen Satzes als Bedingung für jedes musikalische Arbeiten. In der Kompositionslehre kommt es zum gleichen Zweck auf die Kenntnis des natürlichen Satzbaues an. Dieselbe läßt sich am leichtesten bei solchen Tonstücken verschaffen, welche einen Verlauf ohne wesentliche Ausdrucksschwankung bevorzugen: das sind die Tanzstücke. Wohl gibt es idealisierte Tänze, deren Musik nicht mehr als Begleitung einer einfachen Tanzhandlung angesehen werden kann und soll, sondern die mannigfache Gefühle wieder spiegelt, Gefühle wie sie aber beim Anblick vollendet ausgeführter Tänze in uns entstehen. Die Musik zu einem einfachen Marsch, einem Menuett, einem Ländler muß also, schon der tanzmäßigen Ausführung wegen im metrischen und dann auch in melodischen wie harmonischen Verlauf normal sein, eine Satzbildung frei von Abweichungen aufstellen. An solchen Kompositionen wird sich der Schüler am besten das Technische, dessen er in der Satzlehre unbedingt bedarf, zu eigen machen können. Ganz ohne Gefühl geht es gewiß auch bei einfachen Tänzen nicht ab. Die Gefühlsmodifikationen sind doch aber, da eigentlich nur Tanzbegleitungen in Frage stehen, ganz gering. Als Bildungsmittel erweisen sich hier die Tänze auch darum als sehr geeignet, weil figurative Abwechslung nicht in Anwendung kommt. In jeder Figurierung besitzen wir das Symbol einer Gefühlsäußerung. Mit dem Wechsel in der Figurierung verbindet sich stets Wechsel des Gefühls.

So wird, wie leicht zu erkennen, die Lehre von der Figuration gleichfalls unter anderen Gesichtspunkten in Angriff zu nehmen sein. Innerhalb des großen Gebietes der Kompositionslehre hat neben der Melodielehre die Figurationslehre die stiefmütterlichste Behandlung erfahren.

So viel Lehrbücher des Kontrapunktes d. h. des strengen Satzes geschrieben worden sind, so wenig finden sich Lehrbücher des freien Satzes, Lehrbücher der Figurierung. Das Bewußtsein der Notwendigkeit, beim Lehrgang viel mehr dem Inhalt der Musik Rechnung zu tragen, muß auch auf diesem Gebiete Wandel schaffen, Anregungen bringen.

Musizieren ist kein Spielen mit Tönen. Es darf aber auch nicht zum Spielen mit Dissonanzen werden. Dissonanzen sind Symbole, deren Bedeutung durch die in ihnen enthaltenen Konsonanzen bestimmt wird. Die Gegensätzlichkeit zur Konsonanz verleiht ihnen den Sinn. An sich klingen sie nicht gut oder schlecht, nur im Zusammenhang wirken sie, je nach ihrer Verständlichkeit, günstig oder ungünstig. Über die Notwendigkeit ihrer Vorbereitung wie Auflösung entscheidet der Verlauf des Musikstückes, in welchem sie auftreten. Charakteristische Verwendung von Dissonanzen wird immer Sache genialer Intuition bleiben. Bis zu einem gewissen Grade läßt sich aber sicher eine Lehre über die richtige Anwendung von Dissonanzen aufstellen. Die Grundzüge für diese Lehre entnehmen wir der überreichen Literatur, welche uns das musikalische Schaffen in den letzten Jahrhunderten bescheert hat.

Soll in unsrer Musik ein Fortschritt erzielt werden, so ist derselbe nicht mit einer Umänderung oder Umdeutung des Materials zu erreichen. Auf die richtige Ausdeutung des Materials kommt es an. Daß diese noch lange nicht tief und gründlich genug geschieht, läßt sich tagtäglich von neuem beobachten. Originalität äußert sich sicher nicht darin, daß die Dissonanz, ein musikalisches Darstellungsmittel, welches sich, um wahrhaft wirken zu können, mit anderen verbinden muß, zum alleinigen Darstellungsmittel, zum Hauptdarstellungsmittel erklärt wird. Ebensowenig kann Originalität darin bestehen, dem System unsrer Ganz- und Halbtonschritte durch Vierteltöne eine Erweiterung zu geben. Wie über solche Versuche zu denken ist, erfahren wir aus einem bemerkenswerten Gespräch, welches der Präzeptor mit dem Diskantisten in dem schon zitierten Buche von Joseph Riepel: „Grundregeln zur Tonordnung ins gemein“ (1755) führt.

„Präceptor: das chromatische Geschlecht ist zu dem Ende erfunden worden, damit man in der Leiter alle halbe Töne haben könne. Zur Zeit, da dieses Geschlecht erfunden ward, verfügte sich ein Tonkünstler damit, ich weiß nicht mehr in was für eine griechische Stadt, in der Hofnung, was ansehnliches damit zu erhaschen. Er fing aber kaum an, ihnen vorzustellen, wie sehr dem Staate und Vatterlande an diesem Geschlegt gelegen müsse seyn; da wurde er beym andren Thor wieder hinausgeführt. Weil die Bürger vorgaben, es könnten die Leute durch dieses verzweifelte Geschlecht leicht zur Schalkheit aufgebracht werden. Nun von dem enharmonischen Geschlechte was zu gedenken, so mußt du wissen, daß es vor Zeiten ebenfalls neugierige Leute mit drunter gegeben, die nach Veränderungen geschnappt haben. Ein verschmitzter Tonkünstler dann hat in der Leiter alle halbe Töne noch einmal von einander getheilt, so daß gar Vierteltöne zu vernehmen waren, z. B. zwischen H und C steckte ein Viertelston mit einem einfachen ♯ bemerket; und so weiter lauter Vierteltöne bis zur Oktav hinauf.

Discantista: Dem hätte man ja ganz und gar den Staubbesen geben sollen.

Präceptor: Sey still! Es ist dieß verwirrte Geschlecht ohnehin wieder abgeschafft worden.

Discantista: Das glaube ich; sonst hätten die Leute ja noch boshaffter werden können als sie sind.“

Man sieht, die Ansicht „Musik verdirbt den Charakter“ ist alt. Musik kann aber nur dann einen verderblichen Einfluß ausüben, wenn sie in sich verdorben ist, d. h. wenn sie Häßlichkeiten und Widerwärtigkeiten zum Ausdruck dient. Durch die moderne Kunst geht ein starker Zug der Freude am Unschönen. Leider ist auch die Musik, die Sprache der Töne, welche weniger wie irgend eine andere Kunst zur Schilderung des Häßlichen geeignet erscheint, davon ergriffen worden. Während in der Poesie, in der Malerei, in der Plastik das Unschöne wenigstens verständlich bleibt, fehlt in der Musik jede Möglichkeit der richtigen Deutung dazu. Häufungen von Dissonanzen können nur das Symbol des Unangenehmen sein. Niemals aber darf das unablässige Erwecken unangenehmer Empfindungen die Aufgabe der Kunst werden. Kunst ist und bleibt Fertigkeit in der Hervorbringung eines Schönen. Daran ändern auch alle neueren Bestrebungen nichts, die Kunst zur Nachahmungsfertigkeit herabzuwürdigen. Ein jeder, dem die Betätigung in der Kunst Herzenssache bedeutet, wird sicher nach Kräften dazu beitragen, die Freiheitsbestrebungen, welche der Kunst zum Heile dienen, zu fördern. Mit Entschlossenheit muß er aber auch die falschen Freiheitstriebe d. h. die Äußerungen revolutionären Geistes, der nicht zum Aufbauen

und Erlösen, sondern zum Zerstören und Töten auffordert, bekämpfen. Die ausschließliche Anwendung von Dissonanzen ist nichts weiter als ein solch revolutionäres Gebaren zersetzender Art. Es gilt alle Mittel anzuwenden, um diesem Unfug zu steuern. Möge es vor allem gelingen beim Unterricht die Schüler auf die Bedeutung der musikalischen Ausdrucksmittel hinzuweisen, sie zur richtigen Erkenntnis derselben zu erziehen. Die Konsonanzen haben noch nichts an ihrer Ausdrucksfähigkeit eingebüßt. Man muß sich ihrer nur gehörig zu bedienen wissen. Ein Komponist, der die Bedeutung der Dreiklänge richtig einschätzt, kann niemals über das Wesen der Dissonanz im Unklaren sein.

Gottfried Herrmanns Sinfonia patetica

Von

Georg Göhler, Lübeck

Das Urteil über die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts hat sich in den letzten beiden Jahrzehnten wesentlich geändert infolge der Ergebnisse der Jahrhundert-Ausstellung und der Forschungen, die sich an diese anschlossen. Wir geben jetzt Maler-Persönlichkeiten einen hohen Rang, die wir früher kaum dem Namen nach kannten; in unseren öffentlichen Bildersammlungen nehmen Gemälde einen Ehrenplatz ein, die viele Jahrzehnte lang ein ganz verborgenes Dasein führten. Es handelt sich dabei nicht etwa um eine plötzlich aufgetauchte Mode, die vorübergehen wird, sondern um eine Würdigung von Kunstwerken, die dauernd gelten wird.

Man darf wohl die Frage aufwerfen, ob sich ähnliche Ergebnisse auch auf dem Gebiete der Tonkunst zeigen würden, wenn gründliche Forschungen besonders auf dem Gebiete der örtlichen Musikgeschichte unternommen würden. Es hat zu allen Zeiten Musiker gegeben, die nicht zeitgemäß waren oder die infolge ungünstiger äußerer Umstände nicht durchdrangen. Wenn auf deren Wirken eine Zeit folgte, die sich mit besonderem Eifer für eine bestimmte andere Richtung einsetzte, so war es leicht möglich, daß auch die Nachwelt den eigentlichen Wert des Künstlers noch nicht erkannte. Man darf zwar als sicher annehmen, daß der Fall Bach jetzt nicht mehr möglich wäre; auch Entdeckungen wie die der H moll-Sinfonie 40 Jahre nach Schuberts Tode sind ausgeschlossen; dazu spielt sich jetzt alles Leben doch zu sehr in der Öffentlichkeit ab. Aber keineswegs bezweifle ich, daß noch eine Menge Kostbarkeiten zweiten Ranges aus der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts völlig unbekannt sind und daß man besonders in kleineren Kunstformen vieles finden würde, was der Erhaltung als Denkmal deutscher Tonkunst unbedingt würdig wäre.

Ich will mit der letzten Bezeichnung zu erwägen geben, ob nicht die Denkmäler deutscher Tonkunst sich auch dieser vergessenen Kleinmeister des 19. Jahrhunderts annehmen sollten, glaube übrigens, daß die Neudrucke der besten Werke dieser Zeit überhaupt keine geschäftliche Gefahr für die deutschen Verleger bedeuten würden.

Zur Durchforschung der Bestände wäre eine Arbeitsteilung einzuführen, deren Ordnung aufzustellen vielleicht eine geeignete Aufgabe für das Bückeburger Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung wäre.

Ich halte zwei Wege, die gleichzeitig beschritten werden müssen, für gut. Einerseits muß die landes- und ortsgeschichtliche Forschung die in Stadt-, Kirchen- und Schulbibliotheken sowie bei den Erben der einzelnen Musiker vorhandenen Werke sichten und prüfen. Anderseits müssen die musikalischen Zeitungen des 19. Jahrhunderts auf die Werke hin durchgesehen werden, die damals in Konzerten und in

Besprechungen wegen Unverständlichkeit, übergroßer Ausdehnung oder Mangel an Wohlklang abgelehnt worden sind. Unter diesen werden sich am ehesten die Werke finden, die für die Zukunft in Betracht gekommen sein würden, aber unter der Flut neuer Erscheinungen begraben geblieben sind.

Ich bin zu diesen Forderungen gekommen durch die Erfahrungen, die ich selbst mit einem sinfonischen Werke des 19. Jahrhunderts gemacht habe, das völlig vergessen war und dessen Wirkung im Konzertsaal ich feststellen konnte. Ich kann das nicht als einen glücklichen Einzelfall ansehen, sondern bin überzeugt, daß besonders auf den Gebieten der Klavier- und Kammermusik, des Liedes und der Kirchenmusik Funde in Menge zu machen sind, durch die die Darstellung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ähnliche Veränderungen erleiden wird, wie sie die der Kunstgeschichte bereits durchgemacht hat.

Dem Werke, das mir diese Auffassung wahrscheinlich gemacht hat, sollen die folgenden Untersuchungen gewidmet sein. Es ist die Sinfonia patetica von Gottfried Herrmann. Ich hoffe, daß die Persönlichkeit Herrmanns, der (1808 in Sondershausen geboren) von 1831 bis 1844 und von 1852 bis zu seinem Tode (1878) in Lübeck wirkte, bald einmal zum Thema einer Doktorarbeit gewählt wird, und beschäftigte mich deshalb hier nur mit der genannten Sinfonie. Sie ist im Jahre 1841 in Lübeck geschrieben. Der Komponist hoffte, mit ihr sich die musikalische Welt Deutschlands zu erobern. Er führte sie am 27. November 1841 in einem eigenen Konzerte in Berlin auf und dirigierte sie am 9. Dezember 1841 im Leipziger Gewandhause (Mendelssohn war damals in Berlin). Die Aufführungen bedeuteten einen Mißerfolg.

Aus den Leipziger Kritiken seien folgende Sätze angeführt: „Die sehr schwierige Sinfonie wurde trefflich ausgeführt, erhielt aber keinen Beifall. Sie ist jedenfalls ein Beweis tüchtiger harmonischer Kenntnis und Wissenschaft, läßt aber Erfindung, Geschmack und Urteil so sehr vermissen, daß man sie fast talentlos nennen könnte. Wir erinnern nur an einiges, wie z. B. an den Mittelsatz für Blasinstrumente im Adagio und den langen Schluß des letzten Finalsatzes, von welchem wir geradehin unbegreiflich finden, wie ein guter gebildeter Musiker solche Dinge für schön und wirksam halten kann. Vielleicht dringt später einmal bei dem Komponisten das eigentliche musikalische Element durch, das in dieser Sinfonie völlig erdrückt zu sein scheint." Ganz ähnlich lautet eine andere Kritik: „Vor allem fehlt der Sinfonie die Seele der Tonkunst, das melodische Element. Indem wir das Tüchtige und Fleißige darin gern und lobend anerkennen, raten wir wohlmeinend dem jungen Komponisten, sein Werk, und hauptsächlich die Richtung desselben, einer eigenen strengen Kritik zu unterwerfen, und sind der Überzeugung, daß er dann von einem Wege ablenken wird, der zu keinem Heile führen kann."

Was soll ein Komponist, der im Mittelpunkte des musikalischen Lebens so abgefertigt worden ist, hoffen? Je nach der Veranlagung wird er entweder einsam seinen Weg gehen oder einlenken in die Bahnen der Mode, jedenfalls aber leicht der Verbitterung verfallen. Herrmann ließ sich entmutigen, er vergrub die Sinfonie in seinem Schreibtisch und holte sie erst nach 20 Jahren wieder hervor, um noch einen Versuch zu wagen. Er nannte sie, die in Berlin und Leipzig 1841 Symphonie pathétique geheißen hatte, jetzt italienisch: Sinfonia patetica, änderte einiges an der Instrumentation, nahm eine kleine Kürzung im Finale vor und sandte das Werk nach Wien, wo die Gesellschaft der Musikfreunde einen Preis für eine Sinfonie ausgeschrieben hatte. Der Preis sollte sein, daß die zwei besten Werke durch die Wiener Philharmoniker aufgeführt und auf diese Weise glänzend in die Öffentlichkeit eingeführt würden. Als Kennwort, unter dem er ohne Namensnennung die Sinfonie einreichte, wählte er Geibels Verse:

„Wie reich du dich in Lob ergehst,
Das wird des Künstlers Mut nicht stärken;
nein, tadle gern an seinen Werken,
doch zeig' ihm, daß du ihn verstehst."

Dieser Wunsch ist Herrmann auch damals nicht erfüllt worden. Den ersten Preis erhielt Raffs Sinfonie „An das Vaterland", den zweiten eine Sinfonie von Albert Becker, die jetzt beide vergessen sind wie die meisten preisgekrönten Werke. So schloß Herrmann seine Symphonie wieder ein, denn Lübeck konnte ihm damals nicht das Orchester stellen, das er zu einer seinen Absichten entsprechenden Aufführung brauchte.

Der Mangel an Anerkennung hatte ihn so verbittert, daß er die Weisung gab, daß seine Werke nicht wieder hervorgesucht werden sollten nach seinem Tode. Die Manuskripte kamen meist auf die Lübecker Stadtbibliothek, wo ich bei der Durchsicht der Werke Lübeckischer Tonsetzer auch an die Partitur der Sinfonia patetica geriet, deren erste Takte mich bereits so stutzig machten, daß ich schließlich entgegen dem letzten Wunsche Herrmanns das Werk am 30. und 31. März 1919 im Sinfonie-Konzerte aufführte. So erklang das 1841 in Lübeck komponierte Werk nach 78 Jahren zum ersten Male in der Stadt, in der sein Schöpfer 40 Jahre lang die leitenden Stellungen im Musikleben innegehabt hatte.

Der Erfolg rechtfertigte meine Behauptung, daß die Sinfonie eines der bedeutendsten Erzeugnisse musikalischer Phantasie aus der Zeit der Romantiker sei.

Herrmann ist aus der Schule Spohrs hervorgegangen. Wenn auch vieles in den Werken Spohrs der Zeit zum Opfer gefallen ist und seine künstlerische Gesamtpersönlichkeit nicht die Geschlossenheit und Kraft der eigentlichen Größen der Musikgeschichte hat, so ist sein außerordentlicher und weitreichender Einfluß gewiß später viel zu wenig beachtet worden. Als Anreger gehört er unbedingt zu den wichtigsten Erscheinungen in der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ist durch seine Wagnisse auf den verschiedensten Gebieten einer der bedeutendsten Vorarbeiter der musikalischen Moderne.

Von Spohr hat Herrmann die Lebhaftigkeit und Selbständigkeit der künstlerischen Phantasie, den Mut zu Kühnheiten und Neuerungen, die Verwertung der Chromatik zur Erweiterung des musikalischen Ausdrucks.

Die Sinfonia patetica zerfällt in vier Sätze. Dem Allegro molto des ersten geht ein kurzes Grave con moto voraus, der zweite Satz hat die Bezeichnung Largo elegiaco e fantastico, der dritte ist ein Menuetto serioso mit Trio, der Schlußsatz ein Finale trionfante.

Die Maße der Symphonie sind sehr groß, die Aufführung dauerte (bei Weglassung der Wiederholung des ersten Satzes) eine volle Stunde. Es ist begreiflich, daß eine unbekannte Sinfonie von solcher Dauer schon ihrer Länge wegen 1841 keine gute Aufnahme finden konnte.

Befremden mußte sie aber noch mehr durch die Art ihrer Musik. Die Sinfonie ist ein Bekenntniswerk. Sie ist ganz offenbar beeinflußt von dem Glauben an Beethoven als das Vorbild für alles sinfonische Schaffen. Es ist eigentümlich genug, aber echt deutsch, daß in Deutschland Berlioz, der vom Standpunkte der französischen Romantik aus die Nachfolge Beethovens antreten wollte, in Deutschland bis zum Ende des 19. Jahrhunderts immer und immer wieder aufgeführt worden ist, während gewiß genau wie die Sinfonie Herrmanns auch noch andere Werke der deutschen Romantik, die auf den Wegen Beethovens in Neuland vorzudringen suchten, gänzlich unbeachtet geblieben sind.

Das einleitende Grave der Sinfonie beginnt folgendermaßen:

1. G.

pp

2. G.

pp dolcissimo

Br.

pp dolcissimo

Vc.

pp dolcissimo

Kb.

pp dolcissimo

usw.

pp

pp

usw.

pp

pp

Takt 14 ff. lauten:

pp

Flöten

pp

Klar.

Streicher.

pp

Fl.
Ob.
Klar.
Fag.
pp
usw.

Ich meine, schon diese wenigen Takte genügen, um einen Begriff von der Bedeutung und Eigenart der musikalischen Phantasie Herrmanns zu geben. Der Ausdruck tiefsten seelischen Leidens, wie ihn diese Takte enthalten, wechselt mit jähen Ausbrüchen heftigster Erregung, so daß das einleitende Grave von stärkster dramatischer Spannung erfüllt ist.

Wie echt sinfonisch Herrmann empfand und erfand, zeigt aber noch mehr das Hauptthema des ersten Satzes.

1. und 2. Geigen, Bratschen.
p
Allegro molto.
p
Vc. und Kb.

usw.

Und schon kurz danach zeigen die Takte:

1. G. u. Ob.

2. G. u. Br.

Vc. u. Kb.

wie ausgezeichnet Herrmann thematisch zu arbeiten versteht.

Der Raum gestattet nicht, Proben besonderer Feinheiten wie z. B. die Überleitung zum zweiten Thema zu geben. Dieses selbst ist mit seinen Synkopen ein echtes Romantiker-Thema, das aber durch seinen mit einem Achtelmotiv spielenden Nachsatz ein durchaus eigenartiges Gesicht erhält. Für die Durchführung wichtig ist ferner ein mit diesem Achtelmotiv verbundenes neues Gesangsthema, das kurz vor dem Ab-

schluß des ersten Teiles auftritt. In der überaus reichen Durchführung zeigt Herrmann, wie er das Haydn-Beethovensche Prinzip der thematischen Arbeit verstanden hat. Alles ist aus Motiven des ersten Teiles aufgebaut, die zum Teil in überaus kunstvoller Weise verbunden sind. In keiner Schumannschen oder Mendelssohnschen Sinfonie findet sich eine Durchführung von solcher kontrapunktischer Arbeit und gleichzeitig so starkem seelischem Ausdruck. Ihre innere Spannung ist ebenso außergewöhnlich wie ihre motivische Arbeit. Schon ihre äußeren Maße (etwa 190 Takte) weisen darauf hin, daß der Komponist nach Beethovens Vorbild die Durchführung als das wichtigste ansah. Auch die ausgedehnte Coda, in der er Beethovens Beispiel folgt, ist aber keine äußerliche Nachahmung, sondern eine sehr hochstehende, selbständige Leistung voll echt dichterischer Eingebungen.

Ich trage kein Bedenken, diesen Satz neben alles und über vieles zu stellen, was Schumann und Mendelssohn als Sinfoniker geleistet haben.

Der verblüffendste Satz des Werkes ist aber eigentlich erst der zweite, das Largo elegiaco e fantastico.

Es beginnt so:

1. G.

2. G.

Br.

Vc. u. Kb.

usw.

usw.

usw.

Ist schon bei diesem Anfang die Verwandtschaft mit „Tristan“ unverkennbar, so stoßen wir später auf folgende „Tristan“-Takte:

1. Fl.
1. Ob.
1. Kl.
1. Horn
2 Fag.

Man bedenke: das ist 1841 (!) komponiert, als Wagner beim „Holländer“ war.

Zu dieser Eigenart der thematischen Grundlage kommt die Selbständigkeit des Aufbaues, für den die fugierte Durchführung folgenden Motivs maßgebend ist:

Der ganze Satz ist ein erschütterndes Seelengemälde. Bei der Schilderung leidenschaftlicher Schmerzensausbrüche werden kühnste Dissonanzen mit einer Rücksichtslosigkeit gebraucht, die begreifen läßt, daß das Werk 1841 als völlig talentlos abgelehnt werden mußte. Dabei sind die Dissonanzen aber stets streng musikalisch-logisch und die thematische Arbeit von meisterhafter Klarheit.

Zu welcher Höhe der dichterischen Phantasie Herrmann sich aufschwingt, davon gebe die Stelle Kunde, die sich an eine den heftigsten Dissonanzen folgende Generalpause anschließt:

1. Oboe.
Streichquartett
pp
Kontrabaß
(nicht Oktave tiefer klingend)
1. Flöte.
pp
p
usw

Die letzten acht Takte des Largos, in denen zu zwei Motiven dieses Satzes noch das umgebildete Hauptmotiv des ersten Satzes tritt, darf man wegen der Schönheit der Motivverbindung und der Stimmungsgewalt zu den ergreifendsten Adagio-Schlüssen in der gesamten sinfonischen Literatur rechnen. Um die ungestillte Trostlosigkeit besonders stark zum Ausdruck zu bringen, scheut Herrmann nicht davor zurück, den Satz mit dem Sextakkord von cis moll (mit dem tiefen E der Contrabässe als Grundton) zu schließen.

In dem dritten Satz, einem wuchtigen Adur-Menuett, das Herrmann selbst durch den Zusatz serioso des Tanzcharakters entkleidet wissen will, ist der eigenartigste Teil das Trio. War im zweiten Satze „Tristan" vorgeahnt, so finden sich in ihm lange Taktreihen, die die künftige Schreibweise von Brahms, der damals ein achtjähriger Knabe war, so verblüffend zeigen, daß man hier, wie im zweiten Satze wegen der Wagnerzitate, von einer geradezu unverschämten Abschreiberei reden würde, wenn die Sinfonie 40 Jahre später komponiert wäre.

p

Ob. Flöten Ob. Flöten Klar. Klar. Klar. usw. Fag. Fag.

Wird das nicht jeder Musiker für echtesten Brahms (auch in der Instrumentation) erklären?

Das ganze Trio ist in der Rhythmik, Harmonik und in der Klangfarbe ein Prachtstück musikalischer Romantik. Der phantasiereiche Komponist läßt das in fis-moll stehende Stück ganz leise mit dem Halbschluß auf der Dominante (Cisdur) schließen und setzt darauf sofort keck die kräftig in Adur beginnende Wiederholung des Trios.

Das Finale wird offenbar 1841 in Berlin und Leipzig den Widerspruch am stärksten geweckt haben. Es heißt Allegro trionfante, ist aber voll von Kämpfen. Sein Hauptthema kann die Verwandtschaft mit Weber und Schumann nicht verleugnen. Es ist landläufig und sagt darum nichts Besonderes. Aber dem tiefer Blickenden beweist selbst das die Echtheit des Werkes. Herrmann glaubte, einen triumphierenden Schlußsatz schreiben zu müssen. Er wünschte sich den Sieg; aber er war durchaus nicht in Siegerstimmung. Alles andere in dem Werke, bis auf dies eine Thema, beweist, wie er als Künstler litt, welche inneren Nöte und Kämpfe er bestand. Darum fand er auch nicht die eigenen, aus seinem Herzen kommenden Töne für den Sieg. Er borgte sie sich aus. Aber als echtem Künstler wars ihm nicht wohl bei dem Borg; die fremden Federn gefielen ihm nicht. Das Hauptthema, das übrigens durch eigenartige Fassung der Begleitung sich auszeichnet und dessen damals gang und gäbe Art auch Wagner im Tannhäuser und Lohengrin noch nicht verschmähte, bringt Herrmann nur, wo es unbedingt nötig ist, zu Anfang des Satzes und zu Beginn der Reprise. Sonst verwertet er nicht einmal Motivteile daraus! Kaum ist es zu Anfang vorüber, beginnt er, mit einem neuen Motiv, das er sofort chromatisch durchführt, sich wieder in das Ringen und in die Kämpfe des Lebens zu stürzen.

Dies neue Motiv:

usw.

beherrscht den größten Teil des Finales; es wird sofort zur Bildung einer sehnsuchtsvoll bittenden Melodie verwendet, die durch die Urform des Motivs mit Forteschlägen unterbrochen wird. Gerade an dieser Bildung gegensätzlicher Bestandteile aus dem gleichen Urstoff zeigt sich Herrmanns große Phantasiebegabung. Das grollende, drohende Motiv bleibt weiter Herrscher und wird in seiner Wirkung verstärkt durch den Hinzutritt wuchtiger Synkopen.

1. u. 2. G.
Br. Vc. Kb.
f
f
f sempre

Erinnert schon diese übrigens ganz außerordentlich klingende Stelle an Brahms, so ist das folgende (einfach durch Dehnung des Groll-Motivs gebildete) Gesangsthema mit seiner Begleitung, besonders bei der Wiederholung von einer wiederum geradezu verblüffenden Verwandtschaft mit Brahms. Viele Seiten der Partitur würde man schon dem Eindrucke des Partiturbildes nach für Brahms erklären.

An der Stelle, wo die Durchführung einsetzen würde, fügt Herrmann einen selbständigen Teil, ein Andante religioso, ein. Der zugrunde liegende dichterische Gedanke ist: In die inneren Nöte und Wirrnisse des eben musikalisch geschilderten Lebenskampfes soll himmlischer Trost den Frieden bringen. Zunächst erklingt über wogenden Sextolen des gedämpften Streichorchesters ein Choral der Klarinetten und Fagotte, an diesen schließt sich ein von einem zagenden Kontrapunkt umspieltes neues Motiv:

p

an, das unsicher von Stimme zu Stimme irrt.

Ob es eine dichterische Idee Herrmanns war, daß es nach einer plötzlichen, für damalige Zeit wirklich genial zu nennenden Modulation klingen soll wie: „Tochter Zion, freue dich!"? Doch statt zur Freude kommt es zu einem heftigen Ausbruch der Schmerzen und zu einem Zurücksinken in Zweifel und Trübsal. Der Subjektivismus dieser Takte ist 1841, also lange vor Liszts Orchesterwerken und vor „Ring" und „Tristan" auch in der Instrumentation eine ganz erstaunliche Leistung.

Andante religioso.

1. Fl.

1. Ob.

1. Klar. (A)

1. 2. Fag.

1. 2. Horn (C)

Pauke

1. Geige

2. Geige

Bratsche

Vc.

Kb.

p

1.

p

perdendosi

lunga

dim. perdendosi

tr

perdendosi

pp

perdendosi

pp

pp

pp

perdendosi

pp

Auch die Reprise, die sich an diese Takte anschließt, ist selbständig gestaltet. Sie enthält Steigerungen, die in der Breite der Anlage Brucknersche Maße vorausnehmen, sie greift zurück auf ein Motiv aus dem ersten Satz und aus dem Andante religioso und gelangte erst nach langem Ringen zu dem stürmischen Siegesjubel des abschließenden Presto.

Auch für die Anlage dieses Satzes ist Beethoven das Vorbild gewesen, ohne daß Herrmann auf Selbständigkeit seiner Phantasietätigkeit verzichtet hätte.

Es wäre dringend zu wünschen, daß die Sinfonie gedruckt und überall bekannt würde. Ich glaube nicht zu viel gesagt zu haben, wenn ich sie für eine der bedeutendsten und eigenartigsten Leistungen der deutschen musikalischen Romantik erklärt habe. Sie ist ein Werk, in dem sich ganz außergewöhnlich hochgespanntes Wollen mit Erfindungskraft und hervorragendem Können sowohl in der Formgebung wie in der Instrumentation verbindet.

Das Erwachen der Ästhetik

Neue Bücher und Schriften

Von

Arthur Wolfgang Cohn, Breslau

Die Lösung der hier gestellten Aufgabe: über die in den letzten Jahren erschienenen schriftstellerischen Arbeiten zur musikalischen Ästhetik zu berichten, — wird durch die noch mangelhafte Umgrenzung dieses tonkünstlerischen Betätigungsfeldes erschwert. Von der Notwendigkeit einer besseren Abgrenzung überzeugt, will ich gleich hier einen kräftigen Vorstoß auf dieses Ziel hin wagen mit der Behauptung, daß die zu besprechenden Bücher und Schriften das Unternehmen nicht nur rechtfertigen, sondern überhaupt erst ermöglichen. In diesem Sinne ist August Halms Wort vom „Erwachen der Ästhetik“ an die Spitze der Ausführungen gesetzt worden.

1. Musikästhetik als Wissenschaft.

Die erste Frage lautet: was für eine Art musikalischer Betätigung ist die Ästhetik? Ein Hervorbringen oder Empfangen von Tonkunst? Ein Tun oder ein Erleiden? August Halm — seine Bücher finden an anderer Stelle besondere Würdigung [1]) — „definiert den Ästhetiker als den Menschen, der es im Genuß nicht mehr aushält, den die Würde der Kunst übermannt und über das dumpfe Erlebnis hinaustreibt ... Ihn zwingt es, die Erfahrung zu messen, Werte zu benennen; das praktische Erfahren wird ihm zum Anlaß, den Gründen nachzuforschen, zu scheiden, zu sammeln“ („Von Grenzen und Ländern der Musik“ [1916], S. 250 f.). Ästhetik treiben bedeutet danach: als erkennender Musiker tätig sein! Entgegen der Meinung Alfred Schnerichs, der in der Musikwissenschaft nur eine auf „Quellenarbeiten“ zu beschränkende „geschichtliche Hilfswissenschaft“ sieht und aus ihr „das Ästhetische vollkommen ausschalten“ will („Musik als Kunst und als Wissenschaft“, Neue Zeitschrift für Musik, Jahrg. 1918, Heft 11/12), — muß man die Musikästhetik als musikalische Wissenschaft bezeichnen; sie ist nach Max Scheler die „urteilsmäßige Formulierung dessen, was in der Sphäre der tonkünstlerischen Erkenntnis gegeben ist“

---

[1]) Sowohl die wissenschaftliche Aufgabe dieser Arbeit wie der Raummangel erlauben hier lediglich, das Verhalten der verschiedenen Autoren zu den aufgeworfenen Grundfragen zu kennzeichnen; eine ganze Reihe der angezogenen Bücher findet noch eine Sonderbesprechung.

(„Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik", Jahrb. f. Philos. u. phänomenolog. Forschung [1]), Band I, S. 470).

2. Musikästhetik als Allgemeinwissenschaft.

Innerhalb der Musikwissenschaft wieder unterscheidet sich die Ästhetik zunächst von der Geschichte: als allgemeine musikalische Erkenntnis von der besonderen. Die historische Forschung ist wie überall, so auch hier mit den individuellen Dingen, Personen, Vorgängen in ihrer Vereinzelung, ihrer mannigfaltigen Besonderheit befaßt. Die ästhetische Erkenntnis dagegen richtet sich auf die allgemeine Einheit der Tonkunst. Alle Tonwerke, ob allein, ob gemeinsam betrachtet, sind bei aller individuellen Verschiedenheit doch eben „Musik". Dieses Allgemeine aller Besonderheiten, das „Musikalische" in ihnen ist der Erkenntnisgegenstand der Ästhetik. Auf dreierlei Weisen sucht man heut Klarheit über ihn zu gewinnen.

a) Der zuerst beschrittene Weg ist der des spekulativen Denkens. Die Betrachtung der „gegebenen" Wirklichkeit genügt den Vertretern dieser ästhetischen Richtung nicht; „transzendentales", „erzeugendes" Erkennen führt sie über das „physische" Dasein hinaus zur Annahme eines „metaphysischen" Reiches, eines von der „realen" Welt unabhängigen Geltungsbereichs von „Ideen". Von den a priori (von vorn herein) geltenden Ideen werden alle Erkenntnisse — auch realer Gegenstände — „deduziert" (abgeleitet). In der musikästhetischen Spekulation erscheint als eine solche Idee „die Tonkunst", „die Musik", — im Gegensatz zu den musikalischen Realitäten: Tonwerken und tonkünstlerischem Erleben und Wirken.

Ein in letzter Zeit veröffentlichtes Beispiel dieser Art ästhetischer Erkenntnis haben wir in Hermann Cohens Buch über „Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten" (Berlin 1915, Bruno Cassirer, 115 S.). Die „Einheit des Geistes in dem Wundermann der deutschen Oper" wird hier behauptet (S. 11) und von der Idee des musikalischen Dramas abgeleitet. Von den Ideen des „reinen Gefühls" (S. 28 ff.) und des „Menschen als Einheit von Leib und Seele, der einzigen Aufgabe der Kunst" (S. 34) her gelangt Cohen zur Erkenntnis der „Liebe" als der „Einen ästhetischen Handlung" sowohl (S. 36) wie der „eigenen Welt der Musik" (S. 39), und gewinnt aus dieser gedanklichen Verbindung die „Möglichkeit der Oper" (S. 38). Nach solchen in der „Allgemeinen ästhetischen Einleitung" (S. 13—57) gegebenen Deduktionen versucht er eine „philosophische Rechtfertigung" der Mozartschen Meisteropern (S. 58 ff.) als musikdramatischer Realisierung der Idee des „Schönen in seinen beiden Momenten: dem Erhabenen und dem Humor" (S. 40).

Weiterhin ist Ferruccio Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" (2. Ausgabe Leipzig 1916, Inselverlag, 48 S.) zur spekulativen Ästhetik zu rechnen. Während aber Cohens Ideenlehre lediglich den Sinn einer „formalen Gesetzlichkeit des ästhetischen Kulturbewußtseins" hat (S. 28), verliert sich Busoni ganz in eine übersinnliche Musikwelt. Er spricht von der Musik, die „keine Tonkunst" ist, der Musik des „Nirwana, des Jenseits von Gut und Böse" (S. 48). Auch die Wirklichkeit mißt er mit metaphysischem Maßstab: Alle historischen tonkünstlerischen Leistungen erscheinen ihm nur als ein „Anfang" (S. 12); die Tonkunst ist ein „Kind, das zwar gehen gelernt hat, aber noch geführt werden muß" (S. 7), — und ist doch wiederum „nicht der Schwere unterworfen, berührt nicht die Erde mit seinen Füßen" (S. 8). (Wie reimt sich das?) Voller Verachtung blickt der Metaphysiker Busoni aus seinem Musikhimmel auf die irdischen „Gesetzgeber" (S. 8 f.), das abendländische Tonsystem (S. 36 ff.), die „beschränkten" Instrumente (S. 34 f.), — um zum Schluß die armselige Welt mit einem „Sechsteltonsystem" (S. 43) und den Segnungen eines in Amerika erfundenen elektrischen „Dynamophons" (S. 44) zu beglücken. Allerdings scheint ihm auch das alles nicht zu genügen; denn letzten Endes sieht er doch keinen anderen Ausweg, als „selbst erst die Erde zu verlassen", nachdem er „der irdischen Fesseln unterwegs sich zu entkleiden gewußt" (S. 48).

Diese fantastische Entgleisung hat vielfachen Widerspruch hervorgerufen; hier sei nur Hans Pfitzners (später noch anzuziehende) „Futuristengefahr" und Hans Joachim Mosers Aufsatz

[1]) Im folgenden immer nur „Jahrbuch" genannt. Schelers ethische Lehren werden hier auf die Ästhetik angewandt.

„Busonis musikalischer Gesetzentwurf“ (Tägliche Rundschau vom 16. April 1917, Unterhaltungsbeilage) erwähnt.

b) Grundsätzliche Gegner aller deduktiven Spekulation sind die Vertreter des empirischen Positivismus. (Eine kurz zusammengefaßte Darstellung des Gegensatzes zwischen spekulativer und empirischer Ästhetik gibt G. F. Kühn in seinem Aufsatz „Musik als Ausdruck“ in der Neuen Zeitschrift für Musik, Jahrg. 1918, Heft 27—32.) Hier gilt als einzige Erkenntnisquelle die „Erfahrung“ (Empirie), die „natürliche“ Wahrnehmung und Beobachtung der wirklichen („positiven“) Tatsachen. Die Erkenntnissätze werden nicht „von oben“, sondern „von unten her“ gewonnen, aus „induktivem“ (hinführendem) Vergleich aller gesammelten Erfahrungsinhalte.

Charakteristisch für die empirische Ästhetik ist die Mannigfaltigkeit der herrschenden Gesichtspunkte, die auch zu einer engeren Abgrenzung einzelner Forschungsgebiete geführt hat. So haben wir eine physikalische, physiologische, psychologische und soziologische Musikästhetik. Es erwächst die Frage, ob das alles überhaupt noch ästhetische Wissenschaften sind. Zunächst wird man sie bejahen wollen. Wir haben bisher die musikalische Ästhetik nur als Erforschung des Allgemein-Tonkünstlerischen bestimmt, im Gegensatz zur historischen Einzelforschung; in diesen Rahmen fügt sich die positivistische Musikwissenschaft, die jedenfalls Erkenntnisse von Allgemeinheiten musikalischer Tatsachen vermittelt, scheinbar hinein. Auch die Bezeichnung der einzelnen Arbeiten deutet auf diesen Zusammenhang mit der Ästhetik hin: entweder wird der Name der „Musikästhetik“ beibehalten (Bekker, Schmitz), oder man wählt allgemeine Bezeichnungen wie Karl L. Schaefer bei seiner „Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer, physiologischer und psychologischer Grundlage“ (Band VII der Handbücher der Musiklehre, Leipzig 1915, Breitkopf & Härtel, XII und 165 S.). Dieses letztere Werk darf als typisches Beispiel der heutigen empirischen Musiklehre gelten. Es zielt auf „wissenschaftliche Vertiefung des Musikers einerseits in die Grundgesetze der Tonperzeption und des musikalischen Denkens, andererseits in die Instrumentenkunde“ ab (S. VII); an die Stelle einer spekulativen Ideenlehre tritt die Akustik, die Erkenntnis der „Gehörstatsachen“ als der Bedingungen der musikalischen Wirklichkeit. Schaefer gliedert den Stoff in

> „drei Hauptabschnitte: die physikalische Akustik, die uns mit den Schallerscheinungen außerhalb des Ohres und unabhängig von diesem bekannt macht; die physiologische Akustik, welche sich mit der Aufnahme des Schalles durch das Gehörorgan und das Nervensystem, sowie ferner mit der menschlichen Stimme beschäftigt; und die psychologische Akustik, deren Aufgabe die Lehre von der geistigen Erfassung und Verarbeitung der Gehörseindrücke ist“ (S. VIII).

In dieser Aufgabenstellung zeigt sich nun aber ein weiterer grundsätzlicher Unterschied zwischen der spekulativen und empirischen Ästhetik der Tonkunst, der eine engere Begrenzung der musikästhetischen Wissenschaft und die Ausscheidung der zuletzt gekennzeichneten „musikalischen Naturwissenschaft“ aus ihrem Bereich rechtfertigt. Gewiß sind es auch allgemein-musikalische Tatsachen, die Schaefer zum Gegenstand seiner Erkenntnis macht; aber nicht auf „das Musikalische“ richtet er den Blick, sondern nur auf gewisse „natürliche Eigenschaften“, auf ihren „stofflichen Gehalt“, — auf ein „Gemeinsames“ der musikalischen Realitäten anstatt des „Tonkünstlerisch-Allgemeinen“.

Für die sozialwissenschaftliche musikalische Empirik gilt Entsprechendes. Auch hier kommen wir — wie Paul Bekkers Buch über „Das deutsche Musikleben“ (1916) und sein Vortrag über „Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler“ (1918) zeigen — nicht zur Erkenntnis des Tonkünstlerisch-Allgemeinen, sondern nur gewisser Gemeinsamkeiten des Musiklebens: seiner Bedeutung im „privaten und öffentlichen Verkehr“ der menschlichen „Gesellschaft“.

Selbst die — von der naturalistischen Psychologie Schaefers wegen eines gewissen wertwissenschaftlichen Einschlags zu trennende — „psychologische Ästhetik“, der Eugen Schmitz in seiner „Musikästhetik“ (1915) das Wort redet, unterscheidet sich in dem fraglichen Punkte nicht von der Akustik und Soziologie. Schmitz setzt sich das Ziel, „die Gesetze der Ästhetik aus der Beobachtung der tatsächlichen künstlerischen Wirkungen abzuleiten“ (S. IX). Für ihn ist die Musikästhetik die „Lehre vom musikalischen Empfinden, vom Auffassen der Musik und dessen Bedingungen, von den Wirkungen der Musik und deren Ursachen“ (S. 1). Wieder ist also nicht „die Musik“ Gegenstand der Erforschung, sondern außermusikalische Realitäten: Vorgänge des menschlichen Seelenlebens, psychische Tatsachen, welche durch Musik hervorgerufen werden. Wie

bei Bekker die sozialen, so stehen bei Schmitz die individualen, und zwar psychischen, Bedingungen und Wirkungen musikalischer Wirklichkeit in Frage.

Arnold Schering nimmt in seinem Buche über „Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören" (Band 85 von Wissenschaft und Bildung, 2. Auflage Leipzig 1917, Quelle & Meyer, 158 S.) einen zwischen Schaefer, Bekker und Schmitz vermittelnden Standpunkt ein; er will „gewissermaßen eine Naturgeschichte des musikalischen Kunstwerks liefern, einen Überblick über Wesen und Wirkung des wichtigsten Ausdrucksmittels geben", das „Verstehen der musikalischen Sprache" anbahnen (S. 14). (Über die „hermeneutische" Bedeutung des Buches unten 4.)

Hermann Nohl endlich eröffnet ein Sondergebiet der musikalischen Psychologie: die „weltanschauliche Stillehre" („Typische Kunststile in Dichtung und Musik", Jena 1915, Eugen Diederichs, 39 S.). Bei vergleichender Betrachtung der historischen Kunst erkennt Nohl im „Rhythmus, nicht dem abstrakten Schulrhythmus, sondern dem lebendigen Wechsel des Gefühls- und Sinnakzents" (S. 12), ja schon in der „qualitativ anderen Dynamik jedes einzelnen akzentuierten Tons" (S. 17) Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die ihm die Merkmale dreier „typischer Kunststile" zu sein scheinen. Die Annahme soll

> „ihre tiefste Begründung darin finden, daß das Verhältnis der drei Typen zur Wirklichkeit ein völlig verschiedenes ist ... Typus I (Händel, Mozart, Schubert) und Typus III (Bach, Chopin, Liszt, Wagner, Bruckner, Wolf) verstehe ich aus einem pantheistischen Lebensgefühl, Typus II (Beethoven, Schumann, Brahms) aus dem Idealismus der Freiheit und der Person. Aber das pantheistische Lebensgefühl ist kein einheitliches ... Typus I lebt ungebrochen und unmittelbar in sich und mit der Welt ... Typus II und III haben beide den Bruch mit dem unmittelbaren Lebensbestehen vollzogen ... Das unterscheidet den Pantheismus von Typus III so völlig von dem des Typus I" (S. 25 ff.).

Auch Nohl betrachtet nur außermusikalische Eigenheiten der genannten Tonkünstlerpersönlichkeiten. Das ergibt sich schon daraus, daß er dieselben typischen Merkmale auch in der Dichtung vorfindet; er sieht aber auch keineswegs etwa in dem

> „Typus einen Allgemeinbegriff, dem als einem Allgemeinen alle möglichen Einzelfälle und Übergänge gegenüberstehen, die er nicht erfassen kann ... Jede künstlerische Erscheinung kann einer ganz verschiedenen Stilbetrachtung unterworfen werden. Jede solche Stilbetrachtung bedeutet eine Abstraktion aus dem einheitlichen Leben, die einen individuellen Rest übrig läßt" (S. 32 f.).

Mit der Lösung der musikästhetischen Grundfrage: Was ist das Musikalische in der Musik? kommen wir durch die Empirik also nicht weiter. Die spekulativ-idealistische Musikwissenschaft (oben a) versucht sie wenigstens; in der realistischen Allgemeinen Musiklehre dagegen handelt es sich nur um einzelne gattungsmäßige Gemeinsamkeiten (vgl. Bekkers „Sinfonie von Beethoven bis Mahler", S. 5, 10, 13), — der spezifisch musikalische Sachgehalt bleibt unberücksichtigt. Man wird aus diesem Grunde am besten auch die Allgemeinen musikalischen Realwissenschaften — Sach-, Menschen- und Gemeinschaftskunde — ebenso wie die Geschichte von aller Musikästhetik, als der Wissenschaft vom Tonkünstlerisch-Allgemeinen, grundsätzlich abscheiden. Haben sie doch, wie Schering es ausdrückt, „nur nackte physiologische Tatsachen auf der einen, psychologische Analogieschlüsse auf der anderen Seite bereit ... Das Beste und Schönste bleibt unerklärlich, geheimnisvoll" (Musikalische Bildung, S. 15).

c) Die Vorzüge der Spekulation und Empirie zu verbinden und ihre Fehler zu vermeiden sucht die dritte Forschungsmethode, die in der musikalischen Allgemeinwissenschaft angewandt wird: die phänomenologische Intuition. Diese „verfährt weder deduktiv noch induktiv, treibt nicht Ästhetik von oben oder unten", sondern gelangt zu ihren Einsichten durch „unmittelbar anschauende Feststellung des Gegebenen" (Moritz Geiger, „Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses", Jahrbuch Bd. I, S. 570 f.). Sie „erfindet" also keine Lehren wie die Metaphysik, „erzeugt" nichts, — sondern sie „findet vor", das „Erscheinende" (Phänomen) wird als „selbstgegeben" erfaßt; andererseits sammelt sie aber auch nicht „Fälle" wie der Experimentalismus, „erfährt" nicht bloß „Tatsachen", — sondern „erschaut" deren „Wesen": „Das Wesen (Eidos) ist ein neuartiger Gegenstand. So wie das Gegebene der erfahrenden Anschauung ein individueller Gegenstand ist, so ist das Gegebene der Wesensanschauung ein reines Wesen" (Edmund Husserl, „Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie", Jahrbuch Bd. I, S. 10 f.). So das Wesen von Tonkunst, Tonwerken, tonkünstlerischem

Erleben „überhaupt" erschauen, — das heißt im strengsten Sinne: musikalische Erkenntnis. Und die „urteilsmäßige Formulierung des in der Sphäre der tonkünstlerischen Erkenntnis Gegebenen" ist die Ästhetik der Tonkunst! Hier sehen wir also einen gangbaren Weg musikästhetischer Forschung erschlossen.

Als den ersten Vertreter der phänomenologischen Musikwissenschaft darf man August Halm bezeichnen. Über allen seinen Büchern könnte das Motto der „Symphonie Anton Bruckners" (1914) stehen, das Talmudwort: „Willst du das Unsichtbare erkennen, so sieh sehr genau auf das Sichtbare!" Und nicht minder kennzeichnend sind Sätze wie: „Das entscheidet, ob es für mich Komponisten-Persönlichkeiten und Musikstücke und als Korrelat oder Summe etwas wie Moden und Kunstrichtungen gibt, die im Strom der Zeit auftauchen, treiben, schwanken, versinken — oder ob es Musik gibt" (Von Grenzen und Ländern der Musik, S. 249); „die Musik hat ihre eigenen Lebensgesetze, die der Komponist zu entdecken und zu erfüllen sucht" (S. 119). Hier offenbart sich eine bisher ungekannte Art musikalischer Erkenntnis, ästhetischer Anschauung, deren beginnende Ausbreitung Halm selbst als das „Erwachen der Ästhetik" begrüßt (S. 245).

Halm weist auch auf den engen Zusammenhang des intuitiven tonkünstlerischen Erkennens mit dem kompositorischen Schaffen hin: „In solchem Denken lebt nicht weniger Pathos als im Schaffen des Komponisten; beide Tätigkeiten fließen aus schöpferischem Willen; philosophische oder künstlerische produktive Genialität halte ich für unerläßlich" (S. 251 f.). Um so erfreulicher ist es, daß auch ein schaffender Musiker von hohem Range uns phänomenologische Einsichten vermittelt: Hans Pfitzner in seinen Aufsätzen „Vom musikalischen Drama" und der Streitschrift „Futuristengefahr" (München 1916 bzw. 1917, Verlag der Süddeutschen Monatshefte, 254 bzw. 48 S.). Zugunsten intuitiver Anschauung musikalischen Wesens weist Pfitzner Busonis metaphysische Fantasterei zurück:

> „Wenn ich einen Entwurf zu einer Ästhetik schreiben würde, ich würde von dieser Melodie (— Lortzings beispielsweise angeführtem „Heil sei dem Tag" —) ausgehen, daran eine Lehre über das Wesen des musikalischen Einfalls knüpfen und von dem Verständnis für diese Lehre einzig eine gedeihliche Zukunft der Musik erhoffen" (Futuristengefahr, S. 38).

Und dieselbe Art von Wesensschauung liegt dem Aufsatz „Zur Grundfrage der Operndichtung" zugrunde (der namentlich im Vergleich mit dem oben [a] erwähnten Buch Cohens interessiert):

> „Die theoretisch unlöslich scheinende Frage nach der Möglichkeit einer wahrhaften Dichtung als Grundlage einer musikalisch-dramatischen Komposition löst sich von selbst, sobald das eintritt, vor dem alle literarischen und musikalischen Fachbegriffe auffliegen: die musikdramatische Konzeption. Die geniale Konzeption ist das Alpha und Omega aller Kunst ... Was diese eigentlich ist, läßt sich freilich nicht definieren oder gar beweisen; aber man kann wohl einiges darüber sagen." (Vom musikalischen Drama, S. 94, 97).

Man beachte hier die Übereinstimmung von Pfitzners erkenntnismäßiger Einstellung mit der Lehre Schelers: „Apriorische Gehalte können nur aufgewiesen werden"; denn auch die phänomenologische Wesensschau

> „vermag sie nie zu beweisen oder in irgend einer Form zu deduzieren, sondern ist nur ein Mittel, sie selbst — abgesondert von allem anderen — sehen zu machen oder sie zu demonstrieren (Jahrb. I, S. 449).

Auch Hans Pfitzner können wir danach mit Grund als einen Vertreter der phänomenologischen Musikästhetik ansprechen.

Mit weiteren Arbeiten derselben Richtung hat diese Zeitschrift schon bekannt gemacht. Gleich der erste Aufsatz im ersten Heft (Oktober 1918), die Untersuchung von „Haydns Kaiserhymne" durch Alfred Heuß, bildet ein Seitenstück zu Pfitzners Ausführungen: sie ist ein weiterer Beitrag zur Phänomenologie der „Worttonkunst", und zwar hier der Komposition des Strophenliedes. Die „Entstehung" des „Gott erhalte" wird aufgewiesen, — nicht historisch, nicht bio-, psycho-, soziologisch, sondern das „Wesentliche" der musikalischen Konzeption, die durch das Gedicht angeregte tonkünstlerische Inspiration, das „tiefste Wesen dieser Melodie" (S. 6) soll ersichtlich werden. Bezeichnenderweise betont auch Heuß, daß „nur produktiv mitarbeitenden Lesern die Untersuchung von innerem Wert sein" werde (im Vorwort, S. 6).

Ferner folgt unmittelbar auf die Arbeit von Heuß ein Aufsatz Hugo *Riemanns* („Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen“), in dem er Ernst *Kurth*, den Verfasser der „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ (1917), als „wackeren Mitstreiter für die Grundlegung einer Lehre von den Tonvorstellungen“ begrüßt (S. 27). Diese eigene Lehre (Jahrbücher der Musikbibliothek *Peters* 1914/15 und 1916) und die Darlegungen Kurths bezeichnet Riemann als

> „neue Anschauungen, deren Schwerpunkt in dem Zurückgehen auf unser eigenes Innere liegt, in der Ablehnung der Unfehlbarkeit der Tonpsychologie, in der Aussicht auf eine endgültige Lösung des Konflikts zwischen der reinen Stimmung und Temperatur, zwischen Theorie und Praxis der Musik“ (S. 29).

Hier haben wir eine neue deutliche Absage an die empirische Musiklehre, zumal die psychologische Akustik (oben b). Allerdings scheinen Riemanns und Kurths Lehren andererseits nicht frei von deduktiver Spekulation zu sein. Die Erörterung dieser Frage muß einer besonderen Arbeit vorbehalten bleiben.)

Endlich ist an dieser Stelle noch die Schrift von Georg *Brasch* über „Tonkunst und Wirklichkeit“ (München 1917, Ferdinand Zierfuß, 29 S.) zu nennen. Brasch bekämpft die — deduktive oder induktive — „mittelbare Erfassung der Umwelt mit dem kritischen Verstand“ zugunsten einer „unmittelbaren Beziehung zur Umwelt durch den Instinkt“ (S. 13);

> „den gesteigerten, sich seiner selbst bewußt gewordenen Instinkt aber, das unmittelbare, richtige Erfassen der lebendigen Wirklichkeit eines künstlerischen, wissenschaftlichen, philosophischen, politischen Problems nennen wir Intuition“ (S. 15).

Als „das Wesen der Intuition“ bezeichnet Brasch

> „das Sich-hineinversetzen in die Dinge anstatt des Aneinanderreihens von Bildern, die von Standpunkten außerhalb seiner aufgenommen sind ... Die Tonkunst ist *die* intuitive Kunst überhaupt. Ihr Wesen besteht in einem Sich-hineinversetzen in das Innere eines lebendigen Vorgangs (S. 18 f.).

Augenscheinlich schwebt ihm das Ziel musikalischer Wesensschauung vor; leider aber kann er sich zu keiner Klarheit durchringen. Soll das „Sein“ der Tonkunst oder nicht vielmehr ihr „Erleben“ ein „Sich-hineinversetzen in das Innere eines lebendigen Vorgangs“ bedeuten? Und was ist denn überhaupt das „Innere eines lebendigen Vorgangs“?? Daß „physiologische Grundlagen damit (womit?) im Einklang stehen“ (S. 19), ist eine Begründung, welche die angebliche „Wesensschau“ eher verdächtig macht als stützt. Können doch Wesenheiten überhaupt nicht bewiesen werden! Das Beispiel zeigt die Schwierigkeiten der phänomenologischen Forschung, die Gefahr des Wiedereindringens von Spekulation und Empirie. Vor der Vermischung mit beiden muß die Phänomenologie aufs strengste bewahrt bleiben, wenn sie für die musikalische Ästhetik fruchtbar werden soll!

3. *Musikästhetik als Wertwissenschaft.*

Die vorausgegangenen Untersuchungen sollten zeigen, daß die Musikästhetik die Wissenschaft von der *Wesensallgemeinheit* der Tonkunst ist. Die real-positivistische „Musikvergleichung“ — wie Karl *Grunsky* sie in seiner „Musikästhetik“ (1907) anregt (S. 47, 91, 109) — ist aus dem Gebiete der Ästhetik ausgeschaltet worden; die ideal-rationalistische „Musikbegründung“ bildet, als philosophische *Kritik*, mit der *phänomenologischen* „Musikerschauung“ zusammen die tonkünstlerische Allgemeinwissenschaft, die „erwachende“ *philosophische Musikästhetik*.

Betrachteten wir im vorigen Abschnitt in erster Linie die Forschungsweisen der so abgegrenzten Wissenschaft, so ist im folgenden über ihren *Gegenstand* noch einiges zu sagen. Als solcher wurde zuerst „das in der Sphäre tonkünstlerischer Erkenntnis Gegebene“ (oben 1), dann das „Wesen der Tonkunst“ (oben 2) angegeben. Die zweite Feststellung bedeutet eine Einschränkung der ersten: „Gegeben“ sind auch die realen musikalischen Tatsachen, die Gegenstände der Erfahrungswissenschaft; aber die Wesensanschauung sieht von dem „Tatsächlichen“ ab, sie blickt nur auf das Wesenhafte. In den „eidetischen“ Urteilen besteht nach *Husserl* das „Individuelle rein als Einzelheit der Wesen im Modus des Überhaupt“ (Jahrb. Bd. I, S. 13 f.), z. B. in den Urteilen über „die Sinfonie“, „den Durklang“, „die Synkope“. Erst diese „Einklammerung“ (S. 56) des Erfahrungsbereichs, die Selbstbeschränkung der Ästhetik auf den „*apriorischen*

Gehalt des in der tonkünstlerischen Erkenntnis evident Gegebenen" (Scheler, im Jahrb. Bd. I, S. 470) macht sie zur philosophischen Wissenschaft vom Wesen der Tonkunst.

Bei der genaueren Darlegung des Musikalisch-Wesenhaften stoßen wir auf zwei seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts immer wieder erörterte Streitfragen: erstens, ob die bloße „Gestalt", der „Eindruck" von Tonwerken, oder der in ihnen enthaltene „Ausdruck" menschlichen Seelenlebens, ihr Gefühls„gehalt" das Wesen der Tonkunst ausmache, — zweitens, ob überhaupt in den Tonwerken als solchen oder erst in der Art ihres Erlebens, im „musikalischen Empfinden" der tonkünstlerische Wesensgehalt sich auspräge. Je nach der Beantwortung der ersten Frage unterscheidet man „Formal"- und „Inhaltsästhetik", nach der Stellungnahme zur letzteren ästhetischen „Objektivismus" und „Subjektivismus"; die viererlei Anschauungen finden sich in ebensoviel Verbindungen.

a) Objektiv und formal sind die Ansichten August Halms:

„Die Musik hat ihre eigenen Lebensgesetze, die der Komponist zu entdecken und zu erfüllen sucht. Wie sie aber auf unser Gemüt wirkt, welche Gefühle sie erregt, das unterliegt psychologischen (— also nicht musikalischen! —) Gesetzen, die überdies individuell nüanciert sind" (Von Grenzen und Ländern, S. 119).

Ferner:

„Die Kunst ist grade um so echter, je weniger sie persönlich Gefühltes übersetzt; ihre Sprache ist nicht dessen Ausdruck ... Man muß zwischen dem Zustand der Musik, d. i. dem musikalischen Vorgang, und dem Zustand des Autors wohl unterscheiden" (S. 121).

b) Ebenso scharf wendet sich Pfitzner gegen den ästhetischen Subjektivismus, indessen von der Seite der Inhaltsästhetik her:

„Die eigentliche Tondichtung ist der geniale musikalische Einfall; die Form und alles andere ist das Akzidentelle" (Vom musikalischen Drama, S. 108 f.).

Aber:

„So wie das Wesen der Kunst in der Konzeption, so liegt das Wesen der Konzeption im Unwillkürlichen. Sie ist das im großen, was man im kleinen ‚Einfall' nennt, durch welches Wort sehr deutlich das Nichtdazutun bezeichnet ist; das von außen in einen Hineingefallene; das nicht Herbeizuziehende, was wie ein Geschenk einem herabgeworfen wird; wozu keine Verbindung führt" (S. 97).

c) Bekker wieder sieht als subjektiver Formalist in dem

„Klangbild für sich allgemein genommen nur Materie, geordnet nach scheinbar innerorganischen Gesetzen. Form wird die Materie erst, indem sie wahrgenommen wird" (Das deutsche Musikleben, S. 17).

Ebenso verbindet Cohen Formalismus und Subjektivismus:

„Das ästhetische Gesetz hat nur die formale Bedeutung einer Gesetzlichkeit, die den Inhalt, der erschaffen werden muß, in voller Freiheit läßt ... Im Bewußtsein des Kulturmenschen ist ein Herd gegründet, auf dem die ästhetische Gesetzlichkeit sich entzünden kann: das reine Gefühl" (Die dramatische Idee, S. 28 f.).

d) Schmitz endlich ist Subjektivist und (vorwiegend) Inhaltsästhetiker; für ihn ist die Musikästhetik die

„Lehre vom musikalischen Empfinden, vom Auffassen der Musik und dessen Bedingungen, von den Wirkungen der Musik und deren Ursachen" (Musikästhetik, S. 1).

e) Einige suchen diese Gegensätze zu überbrücken. So nennt Brasch „das Ziel den dem Ausdruck entsprechenden Eindruck, der ihn erst zum lebendigen Ganzen macht" (Tonkunst und Wirklichkeit, S. 12). Auch Riemanns (und Kurths) „Tonvorstellungslehre" sollen der Vermittlung dienen, ebenso Grunskys Erklärung der Musik als „kosmischen Geschehens" (Musikästhetik, S. 25 f.). Der schärfste Ausdruck eines Strebens nach Ausgleich ist Arnold Scherings „Widerspiel"-Auffassung:

„Wir müssen die in der Natur der Musik liegenden Möglichkeiten und Gesetze aufzudecken suchen, nach denen sich das Anziehen und Abstoßen, Entzweien und Versöhnen der Tonelemente vollzieht, und werden dabei vielleicht feststellen, daß die Statik und Dynamik der Tonbewegung doch

eben nichts anderes ist als das Widerspiel der Statik und Dynamik unseres Seelenlebens" („Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik", Zeitschrift für Ästhetik, Bd. IX, Heft 2, S. 168—173).

Versuchen wir, durch eine weitere phänomenologische Untersuchung der tonkünstlerischen Erkenntnis und des in ihr Gegebenen eine Lösung der Fragen zu gewinnen! Da stoßen wir zunächst auf eine grundsätzliche Spaltung im Erkennen selbst. Alles Erkennen gründet sich nach Husserl auf ein „Bewußtsein von etwas", eine „cogitatio". In dieser ist uns das Etwas „gegeben", und wir sind „ihm zugewandt", sind lediglich „mit dem geistigen Blicke darauf gerichtet". Das „erfassende Beachten" ist bereits ein „besonderer Aktmodus" des Zugewandtseins:

„Einem Dinge freilich können wir nicht anders als in der erfassenden Weise zugewandt sein ... Im Akte des Wertens aber sind wir dem Werte zugewendet, ohne ihn zu „erfassen". Das „intentionale Objekt", das Werte als solches wird erst in einer „vergegenständlichenden" Wendung zum „erfaßten Gegenstand" ...; nicht die bloße Sache, sondern die werte Sache oder der Wert ist das volle intentionale Korrelat des wertenden Aktes" (Jahrbuch Bd. I, S. 61 ff.).

Auch Scheler spricht von

„spezifischen Funktionen und Akten, die von allem Wahrnehmen und Denken toto coelo verschieden sind und den einzig möglichen Zugang zur Welt der Werte bilden: ... einem ursprünglichen Sichbeziehen, Sichrichten des Fühlens auf Werte, ... in dessen Verlauf sich uns die Welt der Gegenstände selbst, nur eben von ihrer Wertseite her erschließt" (Jahrbuch Bd. I, S. 468; Bd. II, S. 122).

Und in diesem „Fühlen" wieder und dem „Vorziehen, in letzter Linie dem Lieben und Hassen baut sich alle Werterkenntnis resp. Werterschauung auf" (Jahrbuch Bd. I, S. 468) — und damit alle Musikästhetik: als tonkünstlerische Wertwissenschaft!

Wiewohl Jonas Cohn schon vor fast zwei Jahrzehnten als Aufgabe aller Ästhetik die Untersuchung der „besonderen Art von Werten, die im Schönen und der Kunst herrschen", bezeichnet hat („Allgemeine Ästhetik" [1901], S. 7), haben erst wenige Musikästhetiker die Wesenhaftigkeit des musikalischen Wertes erkannt. So spricht zwar Halm von der „Würde der Kunst", dem „Maßstab von Musik", ihrer „positiven Kraft", die ihn „zwingt, Werte zu benennen" mit einer „primitivsten Einteilung in Gut und Schlecht" (Von Grenzen und Ländern, S. 150, 250 f.). So sieht auch Pfitzner einen

„dicken Grenzstrich, der zwischen höheren und niederen Sphären leicht erkennbar ist", und „jene andere, feinere Linie zwischen Inspiriertem und Beabsichtigtem, die, so schwer sie auch in der Empirie(!) festzustellen sein mag, dennoch nicht außer Acht gelassen werden darf" (Vom musikalischen Drama, S. 103).

So nennt ferner Schering die Musikästhetik ein Gebiet, in dem „die Erscheinungen des musikalischen Schaffens und Genießens unter dem Gesichtspunkt ihres idealen Werts betrachtet werden" (Musikalische Bildung, S. 11). So ist endlich für Cohen „das ästhetische Bewußtsein das Bewußtsein der reinen, Leib und Seele des Menschen zu einer wahrhaften Einheit belebenden Liebe" (Die dramatische Idee, S. 35). Von der „musikalischen Naturwissenschaft" dagegen — einschließlich der nur „erklärenden" Psychologie und Soziologie — wird die Werthaftigkeit der Tonkunst völlig übersehen. Schmitz allein versucht eine Scheidung von Wertwissenschaft und Tatsachenlehre auf dem Gebiet der musikalischen Psychologie: Er trennt „intellektuelle und emotionale Gattungen der psychischen Erlebnisse der Musikgenießenden" (Musikästhetik, S. 23), einen „Tatsachenbegriff" und einen „ästhetischen Wertbegriff" der musikalischen Form (S. 37), den „Stilcharakter" und „Stilwert" (S. 161).

Bei der musikalischen Wertforschung wieder ist es notwendig,

„wie auf allen Gebieten der Phänomenologie drei Arten von Wesenszusammenhängen zu unterscheiden:

I. die Wesenheiten der in den Akten (des Wertens) gegebenen Qualitäten und sonstigen Sachgehalte (Sachphänomenologie);
II. die Wesenheiten der Akte selbst und die zwischen ihnen bestehenden Zusammenhänge und Fundierungen (Akt- oder Ursprungsphänomenologie);
III. die Wesenszusammenhänge zwischen Akt- und Sachwesenheiten (z. B. daß Werte nur im Fühlen, Töne nur Hören gegeben sind)" (Scheler, Jahrbuch Bd. I, S. 472).

Nachdrücklichst zu unterstreichen ist hier nun Schelers Warnung,

„aus diesen drei Arten von Wesenszusammenhängen nur die dritte Schicht auszusondern und in ihr außerdem generell nur den einseitigen Wesenszusammenhang anzunehmen, daß sich die apriorischen Gesetze des Gegenstandes nach den Gesetzen der Akte ‚richten' müßten" (S. 473).

Denn in eben diesen Fehlern, die Scheler hier rügt, finden wir die Ursache und — in ihrer Erkenntnis als Fehlern — zugleich die Lösung der in Rede stehenden musikästhetischen Streitfragen.

Entstanden sind beide Gegensätze — objektive und subjektive, Formal- und Inhaltsästhetik — lediglich aus der Unklarheit über die Träger des musikalischen Wertes. Scheler unterscheidet nach dem Verhältnis der Werte zu den Wertträgern in erster Linie zwischen den „der Person selbst unmittelbar zukommenden Personwerten" und den „Werten von Wertdingen, wie sie die ‚Güter' darstellen: den Sachwerten" (Jahrbuch Bd. I, S. 503). Ist nun „das Tonkünstlerische" — das „Musikalisch-Schöne" — ein Kunstwert, so sind seine Träger „Kulturgüter": die musikalischen Wertdinge, die wir Tonwerke nennen. Der Sprachgebrauch stimmt damit überein — was allerdings kein „Beweis" sein kann —; wir reden von „schönen", „musikalisch-wertvollen" Sinfonien und Sonaten, nicht aber von ebensolchen Komponisten oder Hörern. Nennen wir einen Menschen „musikalisch", so erkennen wir damit nicht seiner Person einen tonkünstlerischen Wert zu, sondern meinen seine natürliche Fähigkeit, solche Werte unmittelbar zu erleben. Die sittlichen Werte, die Tugenden, sind Personwerte: „Beschaffenheiten der Person, die abhängig von der Güte der Person variieren" (S. 467); das „musikalische Gehör" aber steht in keinem Wesenszusammenhang mit der menschlichen Schönheit. Der Wert der Tonkunst ist vielmehr ein Sachwert, seine Träger die musikalischen Kunstwerke, die „Objekte der Tonkunst". Und das „musikalische Erleben" ist ein Werterlebnis, zwischen dessen bloßer musikästhetischer „Aktualität" und besonderem Erlebniswert (Funktionswert) aufs strengste zu scheiden ist. Hält man in der Ästhetik den Erlebniswert für maßgebend, so erschaut man auch „ästhetische" Funktionen, die sich auf nicht-ästhetische Wertverhalte beziehen. Geiger weist z. B. auf die Möglichkeit hin, eigene Gemütsstimmungen „ästhetisch" zu genießen, die doch deswegen nicht „schön" seien, — und verwirft dann die Absicht

„die Ästhetik auf den ästhetischen Genuß gründen zu wollen. Da sich dies Erlebnis auch Gegenständen gegenüber findet, die nicht als ‚schön' bezeichnet werden, so würde man ratlos sein, welche Arten des ästhetischen Genusses denn nun eigentlich die Ästhetik berücksichtigen solle, um zum ‚schönen Gegenstand' vom Genuß aus zu gelangen" (Jahrbuch Bd. I, S. 630 f.).

Es ergeben sich daher folgende Lösungen der fraglichen Gegensätze:

a) Der Streit zwischen objektiver und subjektiver Musikästhetik ist dahin zu entscheiden, daß beide Richtungen notwendig sind; die erste zur Erforschung der oben unter I angegebenen qualitativen Wesenheiten, — die zweite zur Untersuchung der Funktionen, in denen diese Wesenheiten gegeben sind, sowie der gegenseitigen Beziehungen beider (oben II und III). Objektive und subjektive Musikästhetik widersprechen sich also garnicht, sondern ergänzen sich: als tonkünstlerische Wert-, Wertding- und Werthaltungslehre! Den Fehler, durch den der Streit der beiden Richtungen überhaupt erst erklärlich wird, beging man dadurch, daß man den Erlebniswert, welcher den Akten der Werthaltung, dem musikalischen Verstehen und Genießen als solchem zukommt (Scheler im Jahrbuch, Bd. II, S. 115), mit dem tonkünstlerischen Sachwert vermengte.

b) Auch den Streit zwischen Formal- und Inhaltsästhetik hat nur die falsche Bewertung des musikalischen Erlebens hervorgerufen. Nach der Ansicht der Inhaltsästhetiker soll die Musik nichts weiter als „Ausdruck des menschlichen Gefühlslebens" sein; das ist, um mit Scheler zu reden,

„eine Lehre, welche Werte ihrem Wesen nach auf den Menschen, auf seine psychische oder psychophysische Organisation beschränken will (Anthropologismus), d. h. ihr Sein auf sie relativ setzen will. Dies ist schon darum ganz unsinnig, da Werte überhaupt zweifellos auch die Tiere fühlen. Abgesehen vom Auffassen der Werte — bestehen die Werte auch an der gesamten Natur" (Jahrbuch Bd. II, S. 131 f.).

Hier heißt darum die Entscheidung: Fort mit dem bloßen Formalismus, aber ebenso mit aller Gefühls- und Ausdruckspsychologistik! Beide sind durch eine „materiale Wertästhetik" zu ersetzen, wie Halm, Heuß, Pfitzner, Riemann, Kurth, Schering sie von den verschiedensten Seiten her anbahnen.

4. Musikästhetik als Sollenswissenschaft.

Im letzten Abschnitt ist die Musikästhetik weiter als tonkünstlerische Wertphilosophie, ihr Gegenstand als der apriorische Gehalt des in der musikalischen Erkenntnis Gegebenen, das Musikalisch-Schöne gekennzeichnet worden. Wir haben auch festgestellt, daß die phänomenologische Erforschung dieses Gebiets sich nach drei Richtungen erstrecken muß: auf die „gegebenen" musikalischen Wertverhalte, die „gebenden" Akte und Funktionen und die gegenseitigen Zusammenhänge zwischen den Werten bzw. Gütern und Werterlebnissen. Die Musikästhetik wurde in diesem Sinne apriorische musikalische Wert-, Wertding- und Werthaltungslehre genannt.

Wie nun die tonkünstlerische Werthaltung als „ästhetisches" Fühlen und Verstehen verschieden ist von allem „theoretischen" Wahrnehmen und Denken[1]), so ist sie nicht minder scharf gegen das „praktische" Streben und Handeln abzugrenzen; sachliche Wert„verhalte", ihre Wert„haltung" und das wertverwirklichende persönliche „Verhalten" sind scharf zu scheiden. Und es bleibt hier noch festzustellen, in welchen Beziehungen die Musikästhetik zu den tonkünstlerischen Verhaltungsweisen, zur Musikpraxis steht.

Scheler bezeichnet die spezifische „Werterkenntnis" als das Bindeglied zwischen beiden:

> „Auf dieser Werterkenntnis mit ihrem eigenen apriorischen Gehalt und ihrer eigenen Evidenz ist das ... Verhalten so fundiert, daß jegliches Streben primär auf die Realisierung eines in diesen (Erkenntnis-)Akten gegebenen Wertes gerichtet ist ... Das tonkünstlerische Wollen muß durchaus nicht durch Ästhetik (!), wohl aber durch die tonkünstlerische Erkenntnis und Einsicht seinen prinzipiellen Durchgang nehmen."

Und die Ästhetik wieder ist nichts als „die urteilsmäßige Formulierung dessen, was in der Sphäre tonkünstlerischer Erkenntnis gegeben ist" (Jahrbuch Bd. I, S. 469 f.).

Bei einer weiteren Betrachtung der musikalischen Ästhetik tritt diese Beziehung zur tonkünstlerischen Praxis noch deutlicher hervor. Bisher erwies sich die Musikästhetik als Wissenschaft eines Wertes, der — wie alle reinen Werte — „in Bezug auf Existenz und Nichtexistenz prinzipiell indifferent gegeben" ist; weiterhin ist sie nun aber auch die Lehre vom Sollen dieses Wertes, das als „Seinsollen ohne weiteres auf die Sphäre der Existenz (resp. Nichtexistenz) von Werten bezogen ist" (Bd. II, S. 68). Diese ästhetische Sollenswissenschaft ist es, die nach Halms Wort „führen, walten soll". Und zwar als Wissenschaft von dem Sollen, das er unter dem ganz allgemeinen „Maßstab von Musik — nicht nur für Musik" versteht (Von Grenzen und Ländern, S. 249). Dieses ist nach Scheler ein „ideales Sollen", weil ohne Rücksicht auf einen Akt der Verwirklichung gegeben; die Beziehung auf die Wirklichkeit wohnt erst dem „normativen Sollen" inne:

> „Die zweite Art ist von der ersten abhängig; sofern ein idealer Sollensinhalt gegeben ist und auf ein Streben bezogen wird, ergeht von ihm an dieses eine Forderung. Diese Forderung wird, sei es durch das innere Kommando des Sich-verpflichtet-wissens, sei es durch von außen kommende Akte wie ‚Befehl' und ‚Rat' resp. ‚Beratung' resp. ‚Ermahnung' nachdrücklich gemacht" (Jahrbuch Bd. II, S. 68 f.).

Es ist also scharf zu trennen zwischen der Lehre vom idealen Seinsollen des Musikalisch-Schönen und den tonkünstlerischen „Normwissenschaften". Die Wissenschaft des Idealsollens ist zweifellos ein Bestand der Musikphilosophie, also der Ästhetik, — die normativen Disziplinen dagegen sind als musikalische Realwissenschaften aus dem ästhetischen Forschungsgebiet auszuschließen. Wie die empirische Musiklehre (oben 2, b) die musikalischen Tatsachen und ihr Erleben „erklärt", so werden die tonkünstlerischen Güter und das Verhalten der Musiker zu ihnen durch die Normwissenschaften „bestimmt". Nannten wir die wertblinde Seins-Empirik musikalische „Naturwissenschaft", so haben wir in der normativen Sollens-Lehre eine tonkünstlerische „Kulturwissenschaft" vor uns. Im einzelnen entsprechen den experimentellen Erkundungen der Physik die Ratschläge der Technik, den Beobachtungen der Anthropologie die Anweisungen der Pädagogik („Fachtheorie"), den soziologischen Feststellungen die Zielsetzungen der Musikpolitik.

---

[1]) Die Lehren der „ästhetischen" Wissenschaft werden durch „Reflexion" auf das emotionale Erleben der ästhetischen Werte gewonnen; auch die Reflexion hat garnichts mit „innerer Wahrnehmung", auch nichts mit „Beobachtung" zu tun (Scheler im Jahrbuch, Bd. I, S. 473).

Die Loslösung der musikalischen Kulturwissenschaften von der Ästhetik ist indes bei der Abhängigkeit aller aufzustellenden Normen von einem idealen Sollensinhalt mit Schwierigkeiten verknüpft; besonders deutlich zeigt sich das bei der Eingliederung der musikalischen **Hermeneutik** in das System der Musikwissenschaften. Diese von Hermann **Kretzschmar** neu belebte (Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1902 und 1905) Lehre der „Auslegekunst" nennt Schering in dem oben (3) erwähnten Vortrag

> „zunächst eine vorbereitende, propädeutische Betrachtungsweise, da ihr Endzweck darin besteht, die im Tonwerk zur Erscheinung kommenden ästhetischen Ideen (lies: Werte!) vorbereitend dem Hörer in denkbar größter Fülle und Plastik zum Bewußtsein zu bringen" (S. 168).

Insoweit dürfte die Hermeneutik, als musikalische „Deutungslehre", neben der Gestaltungs-, Vortrags- und Beurteilungslehre in die **Musikpädagogik** einzureihen sein; denn sie lehrt die Normen eines realen tonkünstlerischen Verhaltens, des „Deutens" von Tonwerken. (Der von Schering gebrauchte Ausdruck „praktische Musikästhetik" erscheint in keiner Weise begründet, da die Hermeneutik als Wissenschaft keine „Praxis" und als Realwissenschaft keine „Ästhetik" ist.)

Ist hiernach die Unterscheidung der Hermeneutik von der Ästhetik noch recht einfach, so wird die Schwierigkeit der Aufgabe bei dem weiteren Hinweise Scherings ersichtlich, daß

> „auch die reine, nicht angewandte Ästhetik Interesse an ihr (der Hermeneutik) hat. Denn die Grundlage hermeneutischer Betrachtung bildet die Frage nach der inneren Verwandtschaft der Tonvorgänge mit den Vorgängen unseres Seelenlebens, — und darüber hinaus die Frage, inwieweit sich auch in der Musik ein über aller Erfahrung Stehendes abspiegelt" (S. 168).

Sicher ist hier Schering darin beizupflichten, daß die aufgeworfenen Fragen ins Gebiet der musikalischen Ästhetik fallen (oben 2 und 3) und ihre ästhetische Beantwortung auch die „Grundlage der hermeneutischen Betrachtung" bildet. Aber daraus kann doch wohl nur die Abhängigkeit der Hermeneutik von der Ästhetik gefolgert werden, — **nicht** auch das **umgekehrte** „Interesse" der Ästhetik an der Deutungslehre. Auch diese Anführung rechtfertigt also keinen anderen Zusammenhang der beiden Disziplinen, als er zwischen der Ästhetik und **allen** musikalischen Kulturwissenschaften, zumal den pädagogischen, besteht: als idealer und normativer Sollensforschung.

— Die realen musikalischen Sollenslehren verknüpfen nun aber Musikwissenschaft und Musikpraxis **unmittelbar**, — so eng, daß Scheler (vgl. oben) wie auch Schering vor einer Vermischung warnt:

> „Die musikalische Hermeneutik ist immer nur Analyse, Schilderung des Erlebens, nicht das Erleben selbst. Befördert sie zwar das Verständnis und die psychische Resonanz, so bedeutet doch das wirkliche Erleben etwas unvergleichlich Neues und Eigenes" (S. 171).

Auch hier bedarf es, wie im Kreise der Musikwissenschaften selbst, einer reinlichen Scheidung. Ist diese vollzogen, alles Verbindende und Trennende von Ästhetik und Normenlehre, Normenlehre und Praxis klar erkannt, so können auch die ästhetischen Lehren vom idealen musikalischen Sollen durch entsprechende Normierung auf die praktischen tonkünstlerischen Verhaltungsweisen — Schaffen, Wiedergeben, Deuten, Beurteilen — einwirken. In diesem Sinne sucht Schering „Musikalische Bildung" zu verbreiten, „zum musikalischen Hören zu erziehen" (oben 2), und ein ähnliches Ziel verfolgt Willi **Aron** in seinem Buch über „Die Grundlagen und die Entwickelung der Musik" (Breslau 1917, Carl Becher, 192 Seiten). Beide Arbeiten enthalten zwar, um mit Schmitz zu reden, „Normen", aber nicht, um „die Kunstwerke zu meistern" (Musikästhetik, S. 9), sondern sie wollen „eine Übersicht über die Tatsachen und die Probleme der Tonkunst geben und einen Weg weisen, allen echten Kunstwerken der Musik und allen großen Musikerpersönlichkeiten gerecht zu werden" (Aron, S. 5). Aus ästhetischen Einsichten gewinnt Schering hermeneutische, Aron sogar entwicklungsgeschichtliche „Maßstäbe". Beide vermitteln die Lehre eines „realen" Sollens, — welches seinerseits ein von der Ästhetik aufzuweisendes „ideales" Sollen voraussetzt. Halm hat die Erkenntnis dieses Abhängigkeitsverhältnisses in die Worte gefaßt (Von Grenzen und Ländern, S. 234):

> „So gewiß als Kunst zur Kultur gehört, so gewiß muß ein starkes, strenges, hartes Ideal ihr Leben bewachen, ja ihr Werden bestimmen und bilden. Der **Ausdruck** dieses **Ideals**, des Gesetzmäßigen in ihm: das eben ist **Ästhetik**!"

Bücherschau

Altmann, Wilhelm. Führer durch die einaktigen Opern, Operetten und Singspiele des Verlages Ed. Bote und G. Bock. Ein Ratgeber für Bühnenleiter, Theatervereine und Dilettanten. 84 S. 8°. Berlin 1919. Bote & Bock. 2 M.

Auer's Schriften für musikalische Bildung. 1.—4. Heft. Kl. 8°. Stuttgart. A. Auer's Musik- und Buchverlag. Je 60 Pf.

Armin, George. Was muß der Gesangsbeflissene von den Gesangsmethoden wissen? Ein Beitrag zur Geschichte der Stimmbildungskunst. (S. 41—48) o. J. ['19]. (2. Heft).

Band, Erich. Zur Entwicklungsgeschichte des modernen Orchesters. — Honold, Eugen: Über alte und moderne Geigen. Betrachtungen über den Stand d. zeitgen. Geigenkunst nebst Fingerzeichen für den Geigenkauf. (S. 79—103) o. J. ['19]. (3. Heft).

Eisenmann, Alex. Das Musikstudium. Betrachtungen und prakt. Winke eines Fachmannes. — Grunsky, Karl, Dr.: Das Klavierspiel. (40 S.) o. J. ['19]. (1. Heft).

Wichtigste, Das, des Urheber- und Verlagsrechtes. — Aus der musikal. Künstler- und Schriftstellerwelt. — Musikbücherei. (S. 117 bis 189) o. J. ['19]. (4. Heft).

Bäuerle, Hermann. Kleine musikalische Grammatik. Elemente der Musiktheorie. Für Klassen-, Einzel- und Selbstunterricht. Mit einem repetit. Anhang in Frageform. 58. S. 8°. Beuthen 1919. Th. Cieplik. 1.50 M.

Chamberlain, Houston Stewart. Lebenswege meines Denkens. VIII, 413 S. gr. 8°. München 1919. F. Bruckmann. 14 M.

Decsey, Ernst. Hugo Wolf. Das Leben und das Lied. Gänzlich neubearbeitete 3.—6. Aufl. 198 S. gr. 8°. Berlin o. J. (1919). Schuster & Loeffler. 6 M.

Fischer, Georg, Dr. med. Marschner-Erinnerungen. 297 S. m. 6 Tafeln 8°. Hannover und Leipzig 1918. Hahn. 9 M.

Der im nestorischen Alter stehende Verfasser, Geheimer Sanitätsrat in Hannover, dem wir bereits die Herausgabe der Briefe Theodor Billroths, die Musikgeschichte Hannovers und eine Reihe musikgeschichtlicher kleinerer Arbeiten verdanken, hat seinen Verdiensten um die neuere Geschichte der Oper durch die vorliegenden Marschner-Erinnerungen ein neues hinzugefügt. Das Buch verwertet in reichlichen Auszügen einen umfänglichen Handschriftenschatz aus Marschners Nachlaß, den das vaterländische Museum in Hannover besitzt, Briefe von, an und über Marschner, kritische Aufsätze von und über ihn und ähnliche Dokumente enthaltend. Marschner selbst erscheint darin nicht ohne Witz und Laune, besonders in einem Vortrage über seine Erlebnisse als junger Student im Jahre 1813 (S. 7). Musikalisch interessiert seine Gegenüberstellung der Operntechnik Webers und Spohrs (S. 41) und seine treffende Kritik und Charakteristik von Meyerbeers Hugenotten (S. 144), vor allem aber die beherzigenswerte Ausführung über die notwendige Diskretion der Orchesterbegleitung beim Gesange (S. 177), nach der jedes Piano zum Pianissimo, jedes Forte zum Mezzoforte oder Piano abzudämpfen ist, eine Vorschrift, gegen die fast in jeder Wagner-Aufführung zum Schaden der Sache gesündigt wird. Auch auf das Gebiet der Schauspielkritik hat Marschner sich zuzeiten hinübergewagt (S. 3. 52. 148). Ein eigenartiger Zug dieser Kritiken ist die unter dem Schutze der Anonymität oder Pseudonymität sich ganz ungeniert breit machende naive Selbstbespiegelung und -belobigung (am ergötzlichsten S. 147). Den meisten Raum nehmen natürlich Notizen zur Geschichte und Wirkung seiner drei Hauptopern (Vampyr, Templer und Jüdin, Hans Heiling) ein, eine Fülle interessanter Einzelheiten aus dem Opernleben mehrerer Dezennien.

Ein paar Einzelbemerkungen seien noch gestattet. Den Zeitpunkt von Marschners Besuch bei Beethoven hat nicht Bekker festgestellt (S. 26): daß er in den Herbst 1817 gehört, war schon bei Thayer-Deiters 4, 58 zu lesen, wo auch die Anmerkung zu vergleichen ist. Der „Vater über der Spree" (S. 57) ist wohl nicht Saphir, sondern die Berliner Gesellschaft des „Tunnels über der Spree", über die uns Fontanes Autobiographie ausführlich berichtet und von der der Leipziger „Tunnel" ein Ableger gewesen zu sein scheint. Statt „Dechant" (S. 119) muß es „Dekan" heißen.

Albert Leitzmann.

Gluck-Jahrbuch. IV. Jahrgang 1918. Im Auftrage der Gluck-Gesellschaft herausgegeben von Hermann **Abert**. 172 S. 8°. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 10 *M.*

Das Gluckjahrbuch scheint allmählich in die erfreuliche Lage zu kommen, die ursprünglichen Absichten seines Erscheinens zu verwirklichen: so pünktlich folgt der neue, vierte Jahrgang dem dritten. Er ist, obwohl er nur drei Beiträge enthält, dem Umfang nach etwas stärker als seine Vorgänger; und man denkt sich dies Anwachsen gern in einem progressiven Verhältnis. Was zur Erkenntnis der künstlerischen Persönlichkeit Glucks noch zu tun bleibt, ist so unendlich, sein Schaffen in den verschiedenen Epochen seines Lebens streckt seine Wurzeln und Äste nach so vielen Seiten, daß man auf ästhetische und historische Probleme stößt, wohin man, von Gluck aus, in der Operngeschichte der drei Musikländer des 18. Jahrhunderts auch seine Blicke richtet. Es ist erstaunlich, daß das Gluckjahrbuch nicht 600 Seiten umfaßt.

Das diesjährige hält sich mit seinen Beiträgen streng im Mittelpunkt: — einer, der einen wesentlichen Faktor von Glucks Reformoper gesondert betrachtet; eine Glosse zur modernen Aufführungspraxis der Gluckschen Oper; der dritte gilt dem entscheidenden Helfer Glucks, der Persönlichkeit, dem Textdichter und Kritiker Calzabigi.

Ralph **Meyer** (Leipzig) untersucht die „Behandlung des Rezitativs in Glucks italienischen Reformopern“. Er stellt fest, daß für Glucks Deklamationsstil im Orfeo nicht bloß das Akkompagnato, sondern vor allem das Secco Anregungen gegeben habe: er „stehe vom Secco — allerdings von einem dramatisch-musikalisch hochentwickelten Secco — grundsätzlich gar nicht so weit ab“. Ein solches — nach dem Verfall bei den Neapolitanern — wieder hochentwickeltes **musikalisches** Secco hat Gluck bei Hasse vorgefunden; freilich konnte auch Hasse nicht mehr geben, als eine „feinere Differenzierung der ins Musikalische erhobenen Sprachmelodie“, weil eben das Rezitativ der Metastasianischen Oper, anstatt Phantasie und Gefühl anzuregen, im rein Verstandesmäßigen stecken blieb; und nur das gelegentliche Akkompagnato gestattete: erst Calzabigis knappe Handlung und sachliche wie zugleich affektvolle Dialogisierung hat Gluck das durchgehende Rezitativ ermöglicht. Nach diesen vortrefflichen und anregenden Ausführungen, die man sich gerne noch viel breiter fundiert wünschte, geht Meyer auf das Rezitativ in Glucks früheren Opern ein und wählt als charakteristische Beispiele für die zwei von Abert konstatierten Stilrichtungen in Glucks vorreformatorischen Opern die Nozze d'Ercole e d'Ebe von 1747 und die Clemenza di Tito von 1752. In den Nozze steht Gleichgültiges und Feines nebeneinander; in der einzigen Akkompagnato-Szene des Ercole erkennt man ex ungue leonem; im ganzen wird in der guten Deklamation die „Hassesche Tradition gewahrt“. Weit schärfer weiß Gluck in der Clemenza di Tito durch das Rezitativ zu charakterisieren; als ein Dokument der Stärke und Ausdruckskraft seiner Deklamation tritt hier gerade seine **Sparsamkeit** mit dem Akkompagnato hervor: er hat es nicht nötig und wendet es nicht an, wo ein Italiener unbedingt danach gegriffen hätte. Als Hauptstück der Studie folgt nun eine Untersuchung des Rezitativs im Orfeo, der Alceste und in Paride ed Elena eine Untersuchung, die natürlich jeden Augenblick zum Kern der Gluckschen Persönlichkeit führen muß. Meyer hat sie glücklicherweise denn auch nicht formalistisch und schematisch angefaßt, sondern geht in allen Einzelheiten von der psychologischen, dramatischen Absicht Glucks aus; daß er sich dabei auf den grundlegenden Artikel von Heuß (Zeitschr. d. IMG XV. Jahrg.) stützt, ist sehr zu loben, wenn er auch so ziemlich beim bloß Feinsinnigen und hübsch Gedeuteten stehen bleibt. Gut ist die Charakterisierung des „Akkompagnato“ im Orpheus als „verkapptes“ deklamatorisch und harmonisch gesteigertes Secco-Rezitativ; in der Alceste vertieft sich das Rezitativ vornehmlich nach der orchestralen Seite, und beginnt der deklamatorische Stil in die Arien einzudringen; während Paride ed Elena, die „ausgesprochenste Rezitativoper Glucks“, im Rezitativ die „konsequenteste Durchführung der Charakteristik der beiden Hauptpersonen“ zeigt.

Leopold **Sachse** (Halle) macht als praktischer Regisseur einige „Bemerkungen zu Gluck-Inszenierungen“. Sie gründen sich auf Erfahrungen bei Aufführungen der **Iphigenie auf Tauris** sowohl auf der Freilicht- wie auf der Illusionsbühne, wobei sich natürlich die letztere, mit Ausnahme der Entfaltungsmöglichkeit bei Massenszenen, der Freilichtbühne bei weitem überlegen gezeigt hat: man sollte schon aus akustischen Gründen von solchen Experimenten endlich absehen. Der kleine Beitrag enthält einige beherzigenswerte Winke und ist eins der erfreulichen symptomatischen Dokumente dafür, daß

endlich die Opernregie ihre reizvollsten Aufgaben an der richtigen Stelle zu erblicken beginnt, nachdem sie durch Wagner im allgemeinen und Bayreuth im besonderen sich so lange Zeit hat dumm und geistlos machen lassen. Sachse fordert für diese neuen Aufgaben mit Recht den Typus des musikalischen, dem Kapellmeister koordinierten Regisseurs.

Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker endlich ist eine sorgfältige Monographie von Hertha Michel (Leipzig) gewidmet. Eine biographische Skizze geht ihr voraus, die über Lazzeri's Buch hinaus manches Neue und Merkwürdige bringt; z. B. daß Calzabigi gegen 1750 unter dem Verdacht des Giftmordversuchs an seinen Verwandten im Gefängnis saß. In einem zweiten Kapitel werden zunächst Calzabigis poetische Jugendwerke — seine Lyrica und die Festspiele der vierziger Jahre (darunter wieder ein bisher noch unbekanntes) — untersucht: schon in diesen zeigt sich als ein Charakteristikum der Mangel an dramatischer Spannung. Der Hauptteil der Studie, so weit sie vorliegt — sie soll im folgenden Jahrgang abgeschlossen werden — gilt der Darstellung der Umwelt in dramaticis und aestheticis in Italien, in Paris und in Wien, in die Calzabigi durch Zeit und Schicksal hineingeriet. Entscheidend ist für ihn Paris geworden; Voltaires Dramen, und vor allem die aesthetischen Ansichten Diderots und Algarottis waren von tiefem Einfluß auf seine Anschauungen. Ein Glücksfall war es dann, daß Calzabigi aus Paris, wo jede Reform der Oper an der übermächtigen Tradition zunächst scheitern mußte, nach Wien kam, wo der Boden durch das französische Schauspiel und dessen Darstellungsstil vorbereitet war. Mit einer feinen Abwägung von Glucks und Calzabigis Anteil an der Reform schließt die vortreffliche Studie; hier wäre nur eine Charakteristik des Grafen Durazzo, der dabei zweifellos eine entscheidende Rolle gespielt hat, am Platze gewesen. Die Sache ist die: daß zwei Meister sich im im günstigsten Moment treffen: Gluck findet in Calzabigis Texten für sein innerstes Naturell die wahre Ausdrucksmöglichkeit. Ohne Calzabigi kein Gluck; aber kein Musiker der Zeit, weder Italiener und noch weniger Franzose hätte außer Gluck mit Calzabigis Texten etwas anfangen können. Eine schmale Bücher- und Zeitschriftenschau, sowie das Register der Besprechungen (nicht ganz vollständig: so ist mir noch ein Referat von Lert über das Gluck-Jahrbuch II in der Ztschr. f. Bibliophilen bekannt) wie gewöhnlich von Erich H. Müller zusammengestellt, beschließt das Jahrbuch. A. E.

Grunsky, Karl. Musikaesthetik. Neudruck. (Sammlung Göschen Nr. 344). 8⁰. 174 S. Berlin 1919. G. J. Göschen. 125 *M*.

Hase, Hellmuth v. Die Funktionen der literarischen und musikalischen Sachverständigen im Zivil- und Strafprozeß. 8⁰. 61 S. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 1.25 *M*.

Henselt-Brevier, Adolf. Herausgegeben von Didi Loë. Mit einem Geleitwort und einem Bildnis. 8⁰. 32 S. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 2 *M*.

Hirschberg, Leopold. C. Loewes Instrumentalwerke. Eine Monographie zum 50. Todestag des Meisters. 139 S. gr. 8⁰. Hildburghausen. Gadow. 4 *M*.

Eine an sich verdienstliche Arbeit, die der Allgemeinheit den bisher fehlenden Überblick über das instrumentale Schaffen L.'s ermöglicht. Im Einzelnen hier und dort der Korrektur bedürfend (z. B. wie H. die Beziehungen zu den Vokalwerken sucht), ist sie jedoch in ihren Schlußfolgerungen unannehmbar. Auch für diese neuste, übrigens den vorausgehenden Arbeiten gegenüber weit objektivere Arbeit Hirschbergs gilt das im Aufsatz „K. Loewes Bedeutung für unsre Zeit und deren Ziele" (ZfM I 8 S. 484 f.) von mir über diese „Loeweforschung" Gesagte. Wir verkleinern den Meister nur durch Hervorholen seiner schwächsten Seite. Die ist eben das Instrumentale. Halten wir uns an das, worin er uns gerade jetzt Großes geben kann, so haben wir gerade genug noch zu „entdecken", gut zu machen und mit Erfolg zu behaupten. Mit Krüger (Chrys. Musikztg. III, 51) sagen wir: den echten Löwen halten wir fest ... aber est modus in rebus, sunt certi denique fines.

Karl Anton.

Istel, E. Das Kunstwerk Richard Wagners. 2. Aufl. Aus Natur und Geisteswelt. 125 S. 8⁰. Leipzig 1918. B. G. Teubner. 1.50 *M*.

Laut Vorwort will der Verfasser weder einen Führer durch die Wagnerschen Werke geben noch das Wagnerproblem behandeln. Er deutet nur an, worin dieses für ihn besteht, nämlich in der Frage, ob Wagner die mit „Lohengrin" gewonnene Form der Oper später aus künstlerischer Notwendigkeit verlassen habe oder nur aus dem revolutionären Drang der Jahre 48—49 heraus, der das Aufgeben des Alten forderte. Mir scheint die Entwicklung Wagners, abgesehen von

gewissen Rückwendungen in den „Meistersingern“, eine so folgerichtige und von äußeren Verhältnissen so unabhängige gewesen zu sein, daß mich diese Fragestellung in Erstaunen setzt; doch haben wir hierauf nicht näher einzugehen.

Was Istel seinen Lesern bieten will und auch wirklich in ebenso sachlicher wie gewandter Darstellung bietet, ist im wesentlichen die Entstehungsgeschichte und eine Charakteristik der einzelnen Werke in chronologischer Anordnung. Von großem Vorteil ist dabei die häufig wörtliche Anführung prägnanter Stellen aus Wagners Schriften und Briefen. An biographischen Angaben ist nur das Nötigste eingeflochten. Der Anhang bringt einen „Wegweiser zu ausgewählter Wagnerliteratur“. R. Hohenemser.

Jeanroy, A. Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Age (Manuscrits et éditions). (Les classiques français du Moyen Age publiées sous la direction de Mario Roques. 2de série: Manuels). VIII u. 80 S. kl. 8°. Paris 1918, Honoré Champion. 2.25 fr.

Lobe, J. C. Katechismus der Musik. Durchgesehen und neu bearbeitet von Dr. Hugo Leichtentritt. 2. Aufl. 8°. VIII. 143 S. Breitkopf & Härtels Musikbücher. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 1.50 *M*.

Meerwarth, A. M. A Guide to the collection of musical instruments exhibited in the Ethnographical Gallery of the Indian Museum, Calcutta. By Dr. A. M. Meerwarth, Asst. Curator, Ethnographical Museum, Petrograd, Russia. Published by the Director, Zoological Survey of India, Calcutta. Calcutta, Superintendent Government Printing, India 1917. IV u. 34 S. 8°, mit XIII Tafeln. 8 Annas.

Mehler, Eugen. Regiebücher zu den Inszenierungen Hans Pfitzners, bearb. u. herausgegeben. Nr. 3. Der arme Heinrich, von Hans Pfitzner. Vollst. Regiebuch nach der Inszenierung u. Spielleitung d. Komponisten bearb. VIII. 46 S. Leipzig 1919. Max Brockhaus. 3 *M*.

Nagel, Wilibald. Wilhelm Mauke. 8°. 78 S. Wien-Leipzig [1919]. Universal-Edition A.-G. 2.25 *M*.

Niemann, Walter. Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. 1.—8. Aufl. 8°. 245 S. Berlin o. J. [1919]. Schuster & Loeffler. 6 *M*.

Peterson-Berger, Wilhelm. Richard Wagner als Kulturerscheinung, sieben Betrachtungen. Autorisierte Übersetzung aus dem Schwedischen von Marie Franzos. 100 S. 8°. Leipzig 1917. Breitkopf & Härtel. 2 *M*.

Jeden hervorragenden Meister der Tonkunst muß man als Kulturerscheinung betrachten, sofern man in der Musik ein Kulturgut erblickt, und da sich die Entwicklung des Musikers nur innerhalb einer bestimmten, einerseits musikalischen, andererseits allgemeinen Kultur vollziehen kann. Aber wohl niemals ist ein Musiker so bewußt und so entschieden in äußerlich sichtbare Verbindung mit nichtmusikalischen Kulturfaktoren getreten wie Richard Wagner, teils für seine Werke, teils durch dieselben erstrebte er nichts geringeres als eine Umgestaltung der allgemeinen Kultur, und vermöge dieses Strebens gewann er auf die Mitwelt und auf die Nachlebenden einen Einfluß, der ihm, wenn er nur Musiker hätte sein wollen, in solcher Stärke zweifellos nicht beschieden gewesen wäre. Es ist also gerechtfertigt, ja geboten, ihn in diesem besonderen Sinne als Kulturerscheinung anzusprechen. Aber leider sind die Aufstellungen des vorliegenden Buches vielfach so beschaffen, daß sie sich weder beweisen noch widerlegen lassen. Es sind mehr oder weniger geistreiche Einfälle, die nicht ohne Mithilfe wissenschaftlicher Erkenntnisse zustande kamen, aber der Möglichkeit wissenschaftlicher Begründung entbehren.

Hierher gehört vor allem die Behauptung, Wagner habe in seinen Werken das tiefste Wesen des Germanentums ausgesprochen, und daraus erkläre sich seine weitgreifende Wirkung, und ferner die Ansicht über dieses Wesen selbst: Dem Germanen eigentümlich ist die tragische Welt- und Lebensanschauung. In eine Natur hineingestellt, die ihm durch den Wechsel der Jahreszeiten das Werden und Vergehen des Lebens stets sinnlich vor die Seele führte, die ihn zwang, zu kämpfen und zu leiden, wenn er sich erhalten wollte, die ihm aber trotzdem genug Freiheit und Ruhe ließ, um nicht in diesem Kampfe aufzugehen, sondern sich als sittliche Persönlichkeit über ihn zu erheben, gelangte der Germane zum Tragismus, d. h. zu dem Gefühl und der Überzeugung von der Notwendigkeit und dem Wert des Kampfes und Leidens. Dieser Tragismus konnte optimistisch gewendet werden, indem man dem Unter-

gang des Individuums das unerschöpflich wieder neu aufkeimende Leben entgegenstellte, oder aber pessimistisch, indem man allen Sinn des Lebens und der Welt im Kampf und Leid erblickte. Ich verzichte darauf, anzudeuten, wie sich die Wurzeln dieser Anschauung bereits in den Menschen, die zu Ende der letzten Eiszeit lebten, gebildet haben sollen.

Zum ersten Mal in vollendeter Gestalt erscheint der Tragismus bei den griechischen Tragikern. Darum glaubt der Verfasser, die Griechen hätten der germanischen Völkerfamilie angehört. Dann taucht die tragische Lebensanschauung in der Renaissance wieder auf, getragen von den germanischen Elementen der oberitalienischen Bevölkerung. Wagner hat dem Tragismus den bisher höchsten Ausdruck verliehen, indem er auf die ihn gleichfalls deutlich spiegelnden altgermanischen Sagenstoffe zurückgriff, und indem er — das ist der zweite Hauptgedanke des Buches — eine Kultursynthese vollzog, nämlich die Synthese von Kunst und Religion. Nach dem Verfasser bilden Wissenschaft, Kunst und Religion die Bestandteile der Kultur. Er sucht in jedem Wagnerschen Werke das religiöse Moment aufzuweisen und betritt damit festeren Boden. Aber daneben findet er in Wagners Schöpfungen noch andere Lebensprobleme, die nicht dem Verkünder der germanischen Seele, sondern dem individuellen Künstler angehören. Es sind vor allem Probleme der Erotik, wie überhaupt das Verhältnis Wagners zur Welt ein durchaus eigenartiges ist: Bach monologisiert mit sich selbst, für ihn gibt es keine Welt außer ihm; Beethoven leidet unter der Welt, aber er schwingt sich in siegreichem Kampfe über sie empor; Wagner liebt die Welt leidenschaftlich, aber sein künstlerischer Ernst hindert ihn, sich ihr hinzugeben, ihr Konzessionen zu machen, zwingt ihn vielmehr zu dem Versuch, sie zu sich emporzuziehen.

In der Schlußbetrachtung, „Schweden und die Wagnerbewegung", gibt der Verfasser an, was dem nordischen Geist an Wagners Kunst nicht gemäß sei: Das ist einerseits die Breite und Weitschweifigkeit, andererseits die starke Sinnlichkeit der Musik; vielleicht werde in Zukunft einmal ein genialer schwedischer Musiker die alte Sagenwelt in knapperer Form und in gedämpfteren Farben behandeln und so erst ihrem Gehalt völlig gerecht werden.

Richard Hohenemser.

Pfitzner, Hans. Verzeichnis sämtlicher seiner erschienenen Werke. Herausgegeb. vom Hans Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst München. Mit einem Vorwort: „Hans Pfitzner und die absolute Musik" von Alex. Berrsche. München (1919). Otto Halbreiter. 1.80 *M.*

Pfordten, Hermann von der. Mozart. 2. durchgesehene Aufl. VIII. 142 S. (Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. 41. Band). Leipzig 1919. Quelle & Meyer. 1.25 *M.*

Reger, Max. Beiträge zur Modulationslehre. 12. Aufl. kl. 8°. 52 S. Leipzig 1919. C. F. Kahnt. 150 *M.*

Sandberger. Festschrift zum 50. Geburtstag. Adolf Sandberger überreicht von seinen Schülern. 8°. VI und 295 S. München 1918. Ferdinand Zierfuß. 20 *M.*

Schmid, Otto. Die Heimstätten der sächsischen Landestheater. Dresden. A. Waldheim & Co.

Specht, Richard. Das Wiener Operntheater. Von Dingelstedt bis Schalk u. Strauß. Erinnerungen aus 50 Jahren. 126 S. gr. 8°. mit Abbildungen. Wien 1919. P. Knepler. 8 *M.*

Stockhaus, Julius. Der Schulgesang. Stufenmäßig geordnete Stoffsammlung für Theorie und Praxis des Gesangunterrichts an Volks-, Mittel- und höheren Schulen. I. Teil: Liederbuch. II. Teil: Wegweiser. 1.—4. Auflage. 1. Tl. 8°. XVI, 243 S. Frankfurt a. M. 1919. M. Diesterweg. 3 *M.*

Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhause zu Eisenach. Von Edward Buhle, neubearbeitet von Curt Sachs. Herausgegeben von der Neuen Bachgesellschaft zu Leipzig. 8°. IV, 52 S. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel 1 *M.*

Wohlfahrt, Heinrich. Theoretisch-praktische Modulationsschule. Die Akkordfolge in den verschiedenen Stellungen, Übergängen u. Ausweichungen nach leichter Methode zum Selbstunterricht f. Musikschüler dargestellt. 5. Aufl. 8°. VI, 74 S. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 1.50 *M.*

Neuausgaben alter Musikwerke

Fux, Johann Josef. Concentus Musico-instrumentalis. Enthaltend sieben Partiten, und zwar vier Ouvertüren, zwei Sinfonien, eine Serenade. Bearbeitet von Heinrich Rietsch. Denkmäler der Tonkunst in Österreich herausgeg. unter Leitung von Guido Adler. .23. Jahrg. 2. Teil. Band 47. Fol. VII, 105 S. Wien und Leipzig 1916. Artaria und Breitkopf & Härtel.

Der Herausgeber dieses Bandes, Professor Heinrich Rietsch, untersucht im vierten Heft der „Studien zur Musikwissenschaft", worauf in der Einleitung hingewiesen wird, die formengeschichtlichen Grundlagen des „Concentus", und kommt zu dem Schluß, daß Fux hier nicht nur sein Bestes gegeben, sondern auch seine Rivalen J. K. Ferd. Fischer und Georg Muffat in gewissem Sinne übertroffen habe. Daraus erkläre sich das Ansehen dieses deutschen Meisters bei einem sonst dem Ausland ergebenen Publikum. Ja, der „Concentus" müsse uns heute um so ehrwürdiger sein, als er geradewegs zu den Klassikern der Instrumentalmusik hinführe.

Mit diesem Gutachten stellt sich Rietsch in Gegensatz zu dem alten Fux-Biographen Köchel, der dem Werk die dreistimmigen Partiten vorzieht; und seine Beweisführung deckt in der Tat überraschende Einzelheiten auf, zeigt vor allem wieder, wieviel Köstliches in dieser scheinbar so altväterischen Musik zutage kommt, wenn man sie nur einmal lieben gelernt hat. Ist auch da und dort, zumal in den Formen großen Stils, der Ausdruck etwas herrisch und geziert — aus den schlichten Tänzen und Weisen spricht solch jugendliche Kraft, soviel Anmut und Unbefangenheit, daß es uns wie das Vorgefühl einer neuen Zeit überkommt. Unverbraucht ist der sentimentale Gehalt einzelner Stücke, und in der Volkstümlichkeit der beiden Bourréen (S. 19), der Menuette (S. 42 und 53) und der Giguen (Seite 57 und 87), des Passepied und des Marsches der Ecurieus (S. 43 und 77) liegt unstreitig der Hauptreiz des „Concentus". Die feurigen Giguen-Schlüsse gemahnen an die $^6/_8$-Finales der klassischen Sinfonie, die Menuette haben schon das Verstohlenländlerische, das später Haydn in der hohen Kunst zu Ehren gebracht hat Altwiener Humor! Das singt und lockt wie süßer Herbst. Die Reife des sanften Hügellandes mit seinen Weingärten lacht uns an. Es ist keine Täuschung: Der Marsch kehrt in Haydn's Quartett-Finale in Bdur (op. 76) wieder, nicht wörtlich, aber in treuen Anklängen; der rhythmisch-melodische Pulsschlag aber ist der gleiche und beweist, wieviel von den Grundstoffen der klassischen Kunst auf österreichischem Boden selbst gewachsen ist. Es wäre anders auch verwunderlich. Nicht zu vergessen im dritten Teil der Serenade die Intrade mit dem Clarino-Solo, das wie in die frohe Welt der Hochzeitsgäste hineinschmettert; das nachfolgende Allegro ist wie Sonntagsjubel.

Der Herausgeber weist auf die bisher unbeachteten technischen Vorzüge des „Concentus" hin, auf die reife, gedrungene Stimmführung, besonders in den Bässen der Arien und langsamen Sätze, auf die geistreiche Verbindung des drei- und zweizeitigen Maßes in der Doppelarie der 7. Partite, auf die malerischen Feinheiten in den Stücken „Libertein", „Inégalité", „Air de volage". Auch im Konstruktiven zeigt sich der Tonsetzer seiner Aufgabe gewachsen. Die der Suite eigentümlichen Formgesetze verlangen ein Gleichgewicht der Teile, das aber durch Aufnahme von Formen großen Stils, wie Ouvertüre, Sinfonie, Marsch, Intrade gestört war. Das so entstandene Mißverhältnis zwischen großen und kleinen Formen, zwischen den breiten, festlichen Einleitungen und den zierlichen Tänzen konnte nur durch ein entsprechendes Gegengewicht am Ende der Reihe einigermaßen ausgeglichen werden. Man stellte also ein größeres Stück, eine Ciaconna oder Passacaglia oder lieber noch eine Gigue an den Schluß. In der Reihe selbst folgten sich Tänze und Charakterstücke, am häufigsten Menuett, Gigue und Arie. Diese letztere „das begriffliche Verbindungsglied zwischen den großen Formen und den Tänzen", erscheint im „Concentus" sehr oft in verschiedener Gestaltung, zwei- und mehrteilig, im geraden und ungeraden Zeitmaß, sogar mit wechselnder Namensschreibung: Air, Aire, Aria. Gewöhnlich unterscheidet sich die Aria durch ruhigere Rhythmik und vertritt das kontrapunktisch stilisierte Lied gegen die volkstümliche, tanzlyrische Air. Fux ist sich der architektonischen Gesetzmäßigkeit, die sich in den cyklischen Instrumentalformen auslebt, wohl bewußt. Die sechs Orchester-Partiten schließen ihren Einleitungen gemäß mit Formen großen Stils, die I. und VI. mit einem Finale, die II. mit einer Chaconne, die IV. mit

einer Passacaglia, die III. mit einer Gigue, die V. mit dem Programmstück L'inégalité; auch die VII., für Kammermusik gedachte Partite hat ein programmatisches Finale mit dem Titel „Les ennemis confus", dem in der Reihe ein anderes Programmstück „La joye des fidels sujets" voraufgeht — vielleicht (wie der Herausgeber vermutet) mit Bezug auf die Entsetzung Wiens im Jahre 1683 oder auf die Schlacht bei Slankamen in Syrmien 1691. Die erste Partite, als Serenade bezeichnet, umfaßt drei Tanzreihen mit Einleitung (Marsch, Ouvertüre, Intrade), im ganzen 16 Nummern. Da Trompeten mit verwendet werden, mag sie als festliche Abendmusik für besonderen Anlaß bestimmt gewesen sein. In der Anlage des ganzen ist das Streben nach Gleichmaß und Steigerung unverkennbar — Rietsch spricht von „großrhytmischem Empfinden".

In seiner gedankenreichen Studie erörtert der Herausgeber auch die Frage, ob dem Orchester des „Concentus" auch ein Generalbaß zugehört, und rührt damit an das strittige Problem der Orchesterbesetzung. Denn so groß auch die Macht des Cembalo-Spielers in jeder Art von Musik um 1700 gewesen sein mag, so gilt sie doch sicherlich nicht immer und überall. Es gibt auch im Zeitalter des Generalbasses Musik Senza Basso. Auch im „Concentus" ist die Lage nicht unzweifelhaft. Die Partiten I bis VI haben nur die Vorschrift „Basso" und sonst nichts, während die VII. Partite außer bescheidener Bezifferung ausdrücklich „Basso e Cembalo" fordert. Rietsch überläßt daher in den sechs Orchester-Partiten die Cembalo-Begleitung der freien Wahl, nicht aber ohne auf die Arien der vierten Partite und auf die terzenlosen Schlußbildungen hinzuweisen, die doch wieder für die Mitwirkung eines Akkordinstruments zu sprechen scheinen. Die Bearbeitung des Generalbasses stammt aus der Feder des 1914 verstorbenen Komponisten Karl Nawratil; sie ist vom Herausgeber durchgesehen und verbessert. Eine delikate, aber auch reizvolle Aufgabe bildete dabei die Ergänzung der Violastimme in der Partitur Seite 21 bis 41; in dem einzigen Druckexemplar fehlen nämlich zwei Blätter. Kritisch wird diese Ergänzung im Fugato der Sinfonia (S. 35), wo der dritte Einsatz des Themas Oktavenparallelen mit sich bringt, die aber dem Geist der alten Musik nicht wiederstreben. Mit gutem Grund hat deshalb der Herausgeber in seinem sorgfältigen Revisionsbericht auf diese und ähnliche „Satzfehler" hingewiesen, an denen der „Concentus" so wenig Mangel hat wie etwa Bachs wohltemperiertes Klavier oder sonst ein Instrumentalwerk seiner Zeit; man muß sie eben als Atavismen aus der alten Figuralmusik gelten lassen. Merkwürdig bleibt gleichwohl der disharmonische Notenkumulus e d a es in der Ciacona (S. 49), der fast an gewisse Diskantus-Manieren erinnert. Der Herausgeber führt bei dieser Gelegenheit, wie in ähnlichen Fällen, als musikalisches „Sic" den Asteriskus ein, der sich typographisch besser eignet als das Ausrufezeichen. Noch ein anderes in seinem Band zum ersten Mal angewendetes Verfahren sei der Nachahmung empfohlen, sein thematisches Nachschlags-Verzeichnis (S. 97): das ist ein geradezu idealer Gedanke, der die Organisierung instrumentaler Melodien überhaupt erst ermöglicht. Diese Übersicht beruht nicht auf systematisch-chronologischer, sondern auf registermäßiger Anlage, verzeichnet also die Melodieanfänge nur mechanisch. Die siebzig Partiten-Sätze werden einfach nach den Intervall-Anfängen von der Prim aufwärts angeordnet. Dabei ist zu beachten, daß die Fuxschen Melodieanfänge über die Sext nicht hinausgehen. Vielleicht würde dieses ingeniöse Noten-Register an Klarheit noch gewinnen, wenn — wie in den Worttext-Registern die Alphabetbuchstaben — die einzelnen Intervallgruppen durch Fettdruck oder eine entsprechende Zahl (1) (2) (3) usw. herausgehoben würden.

Theodor Kroyer.

Händel, G. F. Werke für Kammermusik. Trios für 2 Oboen (Fl. od. V.) mit Vcello. (od. Fag.) u. Cembalo. Auf Grund von Fr. Chrysanders Gesamtausgabe für d. prakt. Gebrauch bearb. v. Max Seiffert. Nr. 2 (d). Nr. 4 (F). Cembalo-Part. je 1.50 M, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Mozart, W. A. Andantino (Köchel-Verz. Anh. 46) für Violoncello u. Pfte., erstmalig herausgeg. v. Ernst Lewicki, für d. öffentl. Vortrag bearb. v. Julius Klengel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 M.

Paean. Für Gesang u. Klavier. — **Tekmessa** an der Leiche ihres Gatten Aias. Für Gesang und Klavier. Nach einem Papyrus mit griechischen Noten bearbeitet v. Albert Thierfelder. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Je 1.50 M.

Vivaldi, Antonio. Konzert (e) für Violine. Mit Pfte.-Begleitung nach dem beziff. Baß bearb. von Alfred Moffat. Mainz, Schott. 3 M.

Mitteilungen

Seit April 1919 erscheint in München im Verlag von Ferdinand Zierfuß unter dem Titel „Sursum Corda" eine neue „Monatsschrift für die gesamte katholische Kirchenmusik" (Preis vierteljährlich 2.50 ℳ). Von Mitarbeitern werden genannt: Chordirektor Ludwig Berberich, Stiftskanonikus Peter Griesbacher, Komponist Markus Koch, Prof. Dr. Theodor Kroyer, Dr. Benno Ziegler.

Die Stadt **Zwickau** hat das Geburtshaus Robert **Schumanns** angekauft, um es zu einem Schumann-Museum einzurichten. Der Inhalt der vier Schumann gewidmeten Räume im neuen städtischen Museum zu Zwickau soll später seinen Platz darin finden.

Zu dem Aufsatz von **Th. W. Werner** über die **Kestnerschen Musikhandschriften** im Staatsarchiv zu Hannover im Maiheft dieser Zeitschrift sei bemerkt, daß das Musikhistorische Museum von W. Heyer in Köln die Autographen der Scarlattischen Kantaten „Ombre tacite, e sole" (dat.: 31 8[bre] 1716) und „Ferma omai, fugace e bella" (dat.: x[bre] 1724) besitzt; sie sind in Bd. IV des Museumskatalogs von G. Kinsky (1916) unter Nr. 137 und 138 beschrieben. Dort ist auch das Originalmanuskript der Kantate "Vedi [bzw. "E di] Eurilla quel fior" (Kestner-Hs. 72 Nr. 3) nachgewiesen: es gehörte zur Autographensammlung C. Succi-Bologna (Cat. 1888, p. 162 Nr. 800), ist gennaio 1725 datiert und ebenso wie „Ferma omai" dem Herzog von Mataloni gewidmet. Der Heyersche Katalog enthält auch auf S. 80 eine Anzahl Ergänzungen zu Dents Verzeichnis der Kammerkantaten des Komponisten. — Die von Werner (S. 451[2]) vermißten näheren biographischen Nachrichten über den Sammler Masseangeli (geb. 15. April 1809 zu Lucca, gest. 17. Juni 1878 zu Neapel) finden sich in F. Parisinis „Catalogo della collezione d'autografi . . ." (Bologna 1881), p. XIII–XV: „Brevi cenni sulla vita dell'abate Masseangelo Dottor Masseangeli".

Im Anschluß hieran sei mitgeteilt, daß bei der vor kurzem beendeten Katalogisierung der gedruckten und handschriftlichen Musikalien des Musikhistorischen Museums von dessen Konservator Kinsky ein interessanter Fund gemacht worden ist. Es handelt sich um vier handschriftliche Stimmbände mit siebzehn Instrumentalkanzonen für Violine und Laute; zwei Lauten; Laute, Theorbe und Harfe usw. mit Cembalo von Fil. Nicoletti (4), Stef. Landi (11) und vermutlich von Giov. Prioli (2), und zwar größtenteils von Stefano Landi selbst geschrieben, wie sich aus den Signierungen und vor allem aus zwei in Partitur notierten Stücken mit unverkennbaren Autorkorrekturen und -strichen schließen läßt — ein Umstand, der dem auch durch seinen Inhalt anziehenden Manuskript erhöhten Wert verleiht, zumal Autographen Landis — Riemann nennt ihn einen der bedeutendsten Komponisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Mitschöpfer der Kantate und den ersten Vertreter der römischen Oper — bisher anscheinend nicht nachweisbar waren. Die Mehrzahl der Kanzonen ist mit humoristischen programmatischen Überschriften versehen, die sich meist auf den Spott herausfordernde weibliche Charaktereigenschaften beziehen, wie „La Capriciosetta" („Die Launische"), „Spazza campagna" („Die Landstreicherin"), „Sorgnona" („Die Duckmäuserin"), „La Frittella" („Die Alberne"), „La Ragana" („Die Schwärmerin"), „La Pazza" („Die Närrin"), „La Balduccia" („Die Dreiste"), „La Fantastica" („Die Überspannte") usw. Daß der Schöpfer des „Santo Alessio" eine gesunde humoristische Ader besaß, beweist z. B. das burleske Lied des Charon aus der letzten Szene seiner 1619 gedruckten Oper „La morte d'Orfeo", nach Ambros (IV[3], S. 494) das früheste Beispiel einer echten Buffo-Arie. — Das Manuskript stammt aus der 1892 in Rom versteigerten Bibliothek Borghese; eine eingehende Beschreibung und Würdigung wird der in Vorbereitung befindliche 5. Band des Heyerschen Katalogs enthalten.

Die **Dresdener** beiden Aufführungen der **Matthäuspassion** unter Leitung von Prof. Otto **Richter** erfolgten auch diesmal in Anlehnung an die **Original-Partitur Bachs**. Es wurde eine räumlich weite Trennung der beiden Chöre bzw. Orchester durchgeführt. Die Chöre standen fast 23 m voneinander entfernt, der Cantus firmus-Chor sang von der hohen Empore herab, desgleichen der Evangelist. Die Chöre der Jünger und Kriegsknechte waren nur wenigen Sängern zuerteilt, in den Volkschören wirkten alle Sänger der Kruzianer und des Bachvereins

zusammen. Die Streicher und Holzbläser teilten sich in Grosso und Concertino. Bei den Volkschören spielten Pikkoloflöten mit, auch wurden Oboen d'amore verwendet. Bei der Arie „Erbarme dich" wurde ebenfalls auf das (Berliner) Original zurückgegriffen, nicht auf die überlieferte, nur teilweise autographe Violinstimme. Auch in dem Duett „So ist mein Jesus nun gefangen" wurden lange Vorhalte gespielt und gesungen. Zu den beiden Aufführungen hatten sich gegen 8000 Hörer in der Kreuzkirche eingefunden.

Prof. Dr. Hermann Abert in Halle a. S. hat einen Ruf als Nachfolger Philipp Wolfrums an die Universität Heidelberg erhalten. Die Stelle eines akademischen Musikdirektors soll mit Dr. Hermann Poppen besetzt werden, der auch die Leitung des Bach-Vereins übernehmen wird.

Bei den Vorarbeiten zu einer Veröffentlichung über die Dresdener Mairevolution von 1849 ist nach dem „Dresdner Anzeiger" im Ratsarchiv bei den Akten der Kommunalgarde aus der Friedrichstadt ein Schreiben Richard Wagners an den Kommunalgarde-Ausschuß vom 21. März 1849 aufgefunden worden, worin Wagner um seine Entlassung aus Gesundheitsrücksichten wegen doppelseitigen Leistenbruchs nachsucht. Er war also, was bisher noch nicht bekannt geworden, Mitglied der Kommunalgarde. Der Brief wird mit Erläuterungen demnächst herausgegeben werden.

Anfrage. Wer in Deutschland oder im neutralen Ausland besitzt Vivaldis op. 7, Concerti à 5? Antwort erbittet Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek, Berlin.

Das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung i. E. hielt am 20. und 21. Juni seine erste Mitgliederversammlung in Bückeburg ab. Trotz der Ungunst der Zeiten und dem drohenden Eisenbahnerstreik war eine große Zahl von Mitgliedern aus den verschiedensten Städten gekommen, um an den Beratungen teilzunehmen. Den Sitzungen der einzelnen Fachausschüsse folgte eine Vollversammlung im fürstlichen Schloß, der über die bisherigen Arbeiten und Entwürfe wie über die Beschlüsse der Fachgruppen Bericht erstattet wurde. Das Material, das Prof. Max Seiffert zusammenfassend vorlegte, berührt die verschiedensten Seiten musikwissenschaftlicher Forschung: den Ausbau des Archivs, der Universitätsschriften und Dissertationssammlungen wie Neudrucke, Spartierungen alter Musikwerke und photographischer Reproduktionen. Auch der für die besten musikwissenschaftlichen Leistungen gestiftete Fürst Adolf-Preis ist ebenso wie der Fortbestand und weitere Ausbau des Instituts gesichert. Über alle diese Fragen, Beschlüsse und Anregungen der Versammlung wird ein amtlicher Bericht im Oktoberheft des „Archivs für Musikwissenschaft" orientieren. Zu Senatoren auf ein Jahr wurden Prof. Dr. Hermann Abert und Dr. Arnold Schering gewählt. Außerdem ergänzte sich die Mitgliederzahl durch Neuwahlen. Am 21. Juni, dem Geburtstag von Friedrich Bach, wurde auch der vom Architekten Stürtzkopf renovierte Grabstein Friedrich Bachs in Anwesenheit des Fürsten enthüllt. Der alte verwitterte Stein ist durch ein hochgelegenes Grabmal ersetzt, in dem die alten Wappen geschickt eingefügt sind. — Dem Stiftungstag ging ein Konzert im fürstlichen Musikgebäude voraus, über das wir bereits kurz berichtet haben.

August	Inhalt	1919

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zwölftes Heft | 1. Jahrgang | September 1919

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 24 Mark, Einzelhefte 2 Mark

Archivalische Studien zur norddeutschen Musikgeschichte

Von

Curt Sachs, Berlin

Unter diesem Titel werden eine Anzahl Archivforschungen vorgelegt, die — vor Jahren angestellt — als Grundlage monographischer Arbeiten dienen sollten. Da ich in absehbarer Zeit diesen Arbeiten nicht werde nähertreten können, habe ich mich entschlossen, meine diplomatischen Studien als Rohmaterial zur Verfügung zu stellen.

1. Die Oldenburger Hofkapelle.

1604—1666.

„Es erhub sich in dem herrschaftlichen [oldenburgischen] Lustgarten eine solche wolzusammenstimmende Sing- und Kling-Music, daß ich meiner selbst vergaß und unbeweglich stunte sintemal sich nicht allein die Hirsche, Hinde, Rehe und Phasanen haufenweise so che anzuhören herzunahten, sondern es stellte sich auch der Gegenhall ein. Ich halte dafür, es hätte der Weltbekannte Singer Orpheus und die allertrefflichste Musikant n Philamon, Dorceus, Linus, Arion und andere mit ihrer übereinstimmung keine anmuthigere Gleichheit treffen können.“

Joh. Just. Winkelmann, Ammergauische Frühlingslust 1654

Quellen.

Das Material, dem die Exzerpte und Abschriften der folgenden Seiten entstammen, liegt auf dem Großherzoglich Oldenburgischen Haus- und Zentralarchiv. Die benutzten Stücke tragen die Signaturen: Aa. Grafschaft Oldenburg Tit. V 36 (von uns als [α] bezeichnet), Tit. VI Abschn. D I 8 Nr. 8 [β] und 9 [γ], Tit VI Abschn. D II [δ] und Tit. X Nr. 64 b [ε]; ferner Ms. Oldenburg. I Gener. 3 (Diplom.), das sog. „Bestallungsbuch“ [ζ].

Dem Großherzoglich Oldenburgischen Ministerium des Großherzoglichen Hauses und der auswärtigen Angelegenheiten, dem Großherzoglichen Haus- und Zentralarchiv in Oldenburg und dem Kgl. Hausarchiv in Charlottenburg bin ich für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen außerordentlichen Dank schuldig.

Personalien.

Albers, Christof, wird von 1637 ab erwähnt [β]; am 15. Februar 1648 wird ihm gekündigt, mit der Maßgabe, daß er sein Gehalt bis zum 28. Januar ausgezahlt erhält [ζ]. Dieses betrug einschließlich Kostgeld 50 RT jährlich, zu denen noch 20 RT Kleidergeld kamen [δ].

Brendel, Otto, erhält als Diskantist von Johanni 1654 ab zusammen mit Volckmar und

Wedemeyer Unterricht beim Organisten Gercke [ζ]. 1658, am 24. Oktober, bittet er wieder um ein „Schlachtbeest“, das ihm am folgenden Tage bewilligt wird [δ β 7].

Burgkhard (Bordhert) wird zu Ostern 1618 zugleich mit zwei andern Musikanten wegen beharrlichen Unfleißes entlassen [ζ fol. 7].

Christoph ist der Name des einen dieser Leidensgefährten. Es geht aus einem andern Aktenstück hervor, daß er Harfenist war [β].

Diessener, Christoffer, wird 1650 und 1651 erwähnt [δ].

Eiff (Eyffel), Hans Kaspar, Trompeter, kommt 1638—1650 vor [δ].

Essen, Johann und Albert, aus Jever, Kapellknaben. In einem vom 27. August 1620 datierten Revers verpflichten sich die Eltern, ihre Söhne, nachdem sie Michaelis des folgenden Jahres freigesprochen sein würden, 5 Jahre lang im Dienste des Grafen zu lassen. Dagegen verpflichtete sich der Graf zur Lieferung von einem Kleid und 5 RT Wohnungsgeld jährlich [δ B 2].

Fassen, Robert, Engländer, wird am 19. August 1618 mit 240 fl. angestellt, erhält aber die Erlaubnis vorher noch nach der Heimat zurückzukehren, um dort seine Angelegenheiten zu ordnen, und überdies 16 RT Reisegeld [ζ].

Fischer, Jacobus, meist nur Jacobus genannt, Organist, wird seit 1637 erwähnt. Er scheint am 1. Januar 1629 angestellt worden zu sein, denn unter diesem Datum verzeichnet das Bestallungsbuch einen neuen Organisten. Sein Gehalt betrug — im Jahre 1641 — 150 RT [δ AGm.]. Im gleichen Jahre wird ihm zusammen mit Thomas Roberts bis zur Ernennung eines Kapellmeisters die interimistische Leitung der Kapelle übertragen [δ AGm.]. Nach einer Notiz vom 17. Februar 1648 ist Fischer am vorhergehenden Dienstag entlassen und als Organist nach Delmenhorst versetzt worden [δ B 6]. Es ließ sich an der Hand chronologischer Tabellen berechnen, daß dieser Dienstag auf den 11. Februar fiel.

Follers (Vollers), Heinrich, wird seit 1637 mit einem Gehalt von 50 RT, nebst 20 RT Kleidergeld erwähnt; am 24. April 1650 wird ihm bei Einschränkung des Hofstaats gekündigt [ζ].

Franck, Anton, Trompeter, wird am 17. Januar 1666 angestellt [α fol. 10].

Fridericus, Christophorus (vielleicht aber ist auch Fridericus nur Vorname), Sänger, wird zu Michaelis 1660 zusammen mit Wolff gegen ein Kostgeld von 43 gr. wöchentlich oder 31 RT 4 gr. im Jahr angestellt [ζ].

Gercking (Gerke), Friedrich, Organist, wird am 2. Juni 1651 mit rückwirkender Kraft bis zu Joh. Bapt. 1650 zunächst auf ein Jahr mit der Maßgabe angestellt, „daß er zu Hoffe sowol vor vndt nach den Predigten alß sonst in Anwesenheit frembder Herrschafften bey der Music stets mit vffwarthen, auch zu zeiten, wans begehrt oder gn. befohlen werden mögte, die Orgel in der Stadt Kirchen schlagen, vndt dann bey erforderend. notturfft, vndt wann er von obigen geschäfften müßig, vff der Cantzley vor einen Schreiber sich gebrauchen Lassen solte“. Als Gehalt gewährte man ihm 150 RT jährlich, wozu ihm noch nachträglich am 23. Juni 1652 je 2 Tonnen Roggen und Gerste pro anno zugelegt wurden. Am 26. März 1664 erhielt er noch 1 Pferdefutter jährlich [ζ]. Er muß wohl 1664 oder Anfang 1665 entlassen worden sein; denn er wird am 18. März dieses Jahres auf besondere Fürsprache der Gräfin wiederangenommen [α]. Noch im folgenden Jahre wird er in den Hofstaatslisten erwähnt.

Gloye, Johannes, Organist, erwähnt in der Hofstaatsliste von 1604.

Hans, Trompeter, vor 1608 mit 39 RT 29 groth im Dienst, da er mit dem Harfenisten Christoph zusammen genannt wird.

Hartwig, Sänger, wird in der Hofstaatsliste von 1650 erwähnt.

Henrich, Trompeter, wird in einer undatierten, aber aus dem eben genannten Grunde vor das Jahr 1618 fallenden Liste mit 50 RT aufgeführt.

Hering, Philipp, Sänger, wird am 2. Juni 1651 mit rückwirkender Kraft bis Joh. Bapt. des vorhergehenden Jahres gegen 49 gr. wöchentlichen Kostgeldes — 35 RT 28 gr. jährlich — bestallt [ζ]. Die Hofstaatsliste von 1652 nennt ihn zuletzt.

Jacob, Trompeter, wird in einem vor 1618 datierten Schriftstück mit 50 RT Gehalt aufgeführt.

Jansen (Johansen), Hektor Adrian, wird am 1. Januar 1659 mit 50 RT Besoldung und 20 RT Kleidergeld angestellt (Patent vom 6. Juni 1659) [ζ].

Kade (Cado), Henning, Trompeter aus Delmenhorst, wird am 3. Juni 1648 mit 50 RT

Besoldung, 52 RT Kostgeld, Kleidung und Pferdefutter angestellt und bis 1666 in den Hofstaatslisten geführt.

Kettler, Johannes, Trompeter aus Brabant, angestellt am 1. November 1664 als Hof- und Feldtrompeter [ζ].

Kolbe (Kolp), Hans Simon, Trompeter, erwähnt in den Hofstaatslisten von 1637 bis 1653.

Kompf (Kumpff), Adam, Harfenist, wird seit 1642 mit dem verhältnismäßig sehr hohen Gehalt von 100 RT Besoldung, 31 RT 4 gr. Kostgeld und 12 RT Saitengeld bis zum Jahre 1662 genannt [ε]. Vom 6. September 1646 ab unterrichtet er den Diskantisten Hans Sellner auf der Harfe und erhält dafür 50 RT zu Anfang, 50 am Schluß der Unterrichtszeit, ferner jährlich für Kost usw. 35 RT, für Weißzeug 3 RT und freie Kleidung für seinen Schüler [ζ]. 1666 gehört Kompf der Berliner Hofkapelle an [1]). In Oldenburg nahm er eine bevorzugte Stellung ein. Das geht nicht nur aus der Höhe seines Gehaltes hervor, sondern vor allem auch aus der Tatsache, daß er — jedenfalls doch auf besonderem Befehl — den Entwurf einer Kapellordnung ausarbeitete. Jedenfalls muß Kompf eine längere Erfahrung als Kapellmusiker an anderen Höfen hinter sich gehabt haben.

Leiba, Hermann, Trompeter, erwähnt in den Hofstaatslisten von 1662 und 1666.

Lutge, Trompeter, ohne Datum erwähnt.

Lutter, Albert, Zinkenist, wird Ostern 1648 mit dem üblichen Gehalt von 50 RT Besoldung und 20 RT Kleidergeld angestellt (Bestallung vom 3. Juni 1648) [ζ], vorübergehend am 24. April 1650 wegen Verkleinerung des Hofstaats entlassen und bleibt bis 1666 in Dienst. Fast stets wird er in den Listen nach seinem Vornamen nur Albert oder sogar Albers genannt, so daß eine Verwechslung mit dem Zinkenisten Christoph Albers naheliegt. Es ist also im Auge zu behalten, daß bis Februar 1648 dieser gemeint ist, von Ostern 1648 ab indessen Lutter.

Martin, Trompeter, wird vor 1618 mit 70 RT Gehalt erwähnt.

Matthias, Trompeter, wird in einem undatierten Aktenstück mit einem Gehalt von 106 RT nebst Livree und einem Pferdefutter genannt [α].

Meyer, Hermann, Trompeter, wird am 15. November 1626 mit 50 RT zu 60 gr. angestellt [ζ].

Möhlemann (Mehlmann), Dietrich, wird 1664 wieder angenommen [ζ] und ist 1666 noch im Dienst. Er bezog 30 RT und 1 Schlachtbeest.

Müller, Christian, Trompeter, ist 1638 bereits gestorben.

Müller, Gregor, sein Sohn, soll in diesem Jahre die Trompeterkunst erlernen [α].

Müller, Johann, Harfenist, wird Ostern 1618 wegen Unfleißes entlassen [ζ fol. 7].

Neubauer (Niebaur), Johannes, wird in den Hofstaatslisten von 1653 und 1662 mit 150 RT Gehalt erwähnt. Von ihm liegt im Manuskript vor eine

„Geistliche Erinnerung deß Neuwgebohrnen ChristKindeleins, In der Music mit 4. Stimmen Gesetzet, alß 2. Violinen 2. Vocalstimmen nebenst dem Basso Continuo Dem Hochgebohrnen Graffen vndt Herrn Herren Anthon Günther, Graffen zue Oldenburch vndt Dellmenhorst, Herren zue Jehver vndt Kniephausen. Meinem gnädigsten Graffen vndt Herrn. Inn Vnterthänigkeit Zugewiedmet von Johann Neuwbauren, Oldenburgischen Hoffmusic:violisten vnd Cornettisten. Lüneburgisch".

Erhalten sind von dieser Komposition nur die 2. Violinstimme und der Continuo.

Olivier, Engländer, wird am 11. Januar 1620 mit einem Gehalt von 255 fl. zu 36 gr. angenommen [ζ].

Pechmann (Bechmann), Heinrich, aus Delmenhorst, Trompeter, wird 3. Juni 1648 mit 50 RT Besoldung, 52 RT Kostgeld, Kleidung und Pferdefutter bestallt [ζ] und bleibt bis 1666 in Dienst.

Roberts, Anton Günter, Sohn des Thomas Roberts, wird am 24. August 1656 mit 50 RT Besoldung und 20 RT Kleidergeld bestallt. Vorübergehend — nach 1662 — entlassen, wird er am 20. August 1664 zusammen mit Lutter und Möhlemann gegen 30 RT nebst einem Schlachtbeest wieder angestellt [ζ] und ist noch 1666 im Dienst.

[1]) C. Sachs, Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Berlin 1910. S. 169.

Roberts, Jacob, Engländer, wird am 19. August 1618 mit 255 fl. angestellt, darf aber zur Ordnung seiner Angelegenheiten noch einmal nach der Heimat zurückkehren und erhält überdies 16 RT Reisegeld. 1628 wird ihm die Bestallung mit 142 RT 16 gr. erneuert [ζ]. Wie lange er im Dienst blieb, ließ sich nicht feststellen.

Roberts (Rohbart), Thomas, der Bruder Jacobs, bestallt am 24. Juni 1629 mit 60 RT; für frühere Aufwartung erhält er noch 15 RT [ζ]. Am 27. Januar 1641 wird ihm gleichzeitig mit Fischer die Interimsdirektion der Kapelle übertragen und sein Gehalt auf 75 RT Besoldung „vnd vor ein Küchen best", 20 RT Kleidergeld und ebensoviel für die Unterrichtung seines Neffen Anton Günter Roberts ausgemacht. Auch bei ihm läßt sich das Erlöschen der Dienstzeit nicht festlegen. Dem Namen Roberts schreibt zuletzt die Liste von 1645 ein T. vor; die nächste von 1630 fällt schon in die Zeit des Anton Günter, und der in ihr erhaltene Name Roberts muß sich auf diesen beziehen. Th. Roberts wird also zwischen 1645 und 1650 ausgeschieden sein.

Rummel, Paul, Trompeter, wird 1637—39 erwähnt.

Rutscher (Rutschert), wird am 19. März 1620 angestellt (Patent vom 23. Mai d. J. [ζ]. Da er Engländer war, dürfte die richtige Namensform Roger gewesen sein.

Slevogt (Schleyvogt), Nicolaus, Trompeter, erwähnt 1638—46.

Schroderfeldt, Johann, Feldtrompeter, wird von Graf Anton Günter seit 1620 ausgebildet[1]).

Sellner, Hans, Diskantist, Sohn des Kgl. dänischen — eigentlich wohl braunschweigischen — Hofmusikus Daniel Sellner, wird seit dem 6. September 1646 von Kompf auf der Harfe und bei Fischer auf dem „Instrument oder Spinet" unterwiesen [δ B 3, ζ].

Sulmeyer, Johann Philipp, erwähnt 1637 und 1638.

Suterhoff, Johann, Trompeter aus Staden, wird am 16. August 1629 mit 50 RT zu 60 gr. und 49 gr. Kostgeld nebst Livree bestallt [ζ].

Ulrich (Vhlich), Abraham, Trompeter, bestallt am 17. März 1646 mit 200 RT und Livree, wird bis zum Jahre 1653 erwähnt.

Volckmar, Heinrich, aus Lüneburg, ist 1655 als Diskantist bei Gercking in der Lehre [ζ]; ein Schlachtbeest, um das er am 24. Oktober 1658 einkommt, wird ihm am nächsten Tage bewilligt [δ B 7].

Wedemeyer, Anton Günter, aus Rastatt, wird ebenfalls von Joh. 1654 ab als Diskantist von Gercking unterrichtet [ζ].

Witzendorf (Weizendorf), Hartwig, wird am 5. August 1646 mit 60 RT Gehalt und 32 RT Kostgeld — zurückzudatieren auf den 1. Januar d. J. — bestallt und am 24. April 1650 wegen Einschränkung des Hofstaats entlassen [ζ]. Vorher im Dienst der Barleben zu Neuenburg, hatte er sich die Aufnahme in die Oldenburger Kapelle durch Überreichung von Neujahrsstücken für Tenor, Baß, 2 Violinen und Continuo erwirkt; die geschriebenen Stimmen sind erhalten. Der Tenor trägt die Widmung:

„Vnterschiedliche Geist vnd Weltliche Musicalische Stückhen, Ihre Hoch Greffliche Gnaden dem Hochgebohrenen Graffen vnd Herren, Herren Anthon Günthern Graffen zu Oldenburg vnd Delmenhorst, Herr zu Jehuer vnd Kniphaußen, zu ehren gesetzet, vnd zum newen Jahre auß wohl meinenden hertzen in vnterthänigkeit offerirt durch Hartwich Witzendörff Musicm sich zur Neuwenburg bey denen von Barleben aufhaltende. Anno 1645 den 1 Januarij".

Wolff, Johannes, Sänger, wird Mich. 1660 mit dem gewöhnlichen Kostgeld von 43 Groschen wöchentlich angestellt [ζ].

Kapellverzeichnisse [β, γ].

1604.

Johannes Gloye Organist.

vor 1618.

Hanss Trummether 39 th. 29 groth
Christoff harpenschleger 118.58
Joannes Gloye organista 55.65.

[1]) Revers vom 1. April 1620 [δ B 1].

vor 1618.

Hening u. Mathias trompter je 106
lutge u. Henrich „ „ 76.

vor 1618.

Martin Trummeter 70
Henrich „ 50
Jacob „ 50
Christoffel harpfenschleger 57
Borchert „ 57
Johann „ 47.

1637.

Musicanten.

Syemes Roberts
ollefer
tomas Roberts
Jacobus orgeliste
Henrich follers
Christoffel Albers
Johan philiep Sulmeyger.

Trumeters.

Hanss Simon Kolbe
paull Rummell

1638.

Kolbe
Rummell
Niclaus Schleyvogt
Hans Caspar
[Trompeter]

T. Roberts
Jacobus
Follers
Albers
Sumeyer
[Musikanten]

1639.

Kolbe
Rummel
Kaspar
Schlenvoget
[Trompeter]

Tomas
Jacobus Fischer organiste
[Musikanten]

1645.

Kolp
Hans Casper Eiff
Schlenvoigt
[Trompeter]

Fischer
Adam Kumpf harffenist
T. Roberts
Vollerss
Alberss
[Musikanten]

1649.

Musicanten 246 rtl.

1650.

Kolbe
Eyffel
Abraham Vhlich
Heningk Kade
Henrich bedman
[Trompeter]

Der harffeniste
Christoffer Diessener
Roberts
Follers Noúo arriginist
Hartwich Senger
Alberss Zinckenblesser
[Musikanten]

1651.

Kolbe
Vllich
Kado
Bechman zu Delmenhorst
[Trompeter]

Der Harffeniste
Diessener
Roberts
Frederich gerken
Albert Zinckenblesser
Philiep der singer
[Musikanten]

1652.

Kolbe
Vllich
Kado
Pechman
[Trompeter]

Der Harpheniste
Roberts
Gericke
Albert
Philipp
[Musikanten]

1653.

Kolbe
Vllich
Kade
Bechman
[Trompeter]

Der harffeniste
Robert
gärken
Albert
Johannes Musicante
1 singer
[Musikanten]

o. J.

Kolb
Vhlich
Cado
Pechman
[Trompeter]

		1666.	
Roberts Gercken Johan Niebaur Kumpff Albert Lutter Philipp	[Musikanten]	Cado 172 62.2.1/2 Pechman 172.62 2 1/2 Herman Luba 172.62 2 1/2 Anthon Franck 353.31 2 1/2	[Trompeter]
		Gercken 159.24.– Lutter 46. Anthon G. Robberts 46. Dieterich Möhleman 46.	[Musikanten]

Kapellordnungsentwurf von Adam Kompf (Mitte 17. Jhs.).

[δ A 4]

[außen] Harffenisten Vorschlage zur Musica.
Vnuorgreyfflicher, sonder Maßgeben Vntterthäniger berichtt

/1 Ihr Hochgräffl. Gn. all zugehörige geist vnndt welttliche Musicalia, so hin vndt wieder zerstreyet, müßen von einen vndt andern eingefodert, mihr zugestellt vndt dadurch die Kirchen alß taffel Music bey Hoff, allein zu dirigiren an vertraut, dem Cantori die gemeinen psallmen, wie sonsten zu singen gnädige anbefohlen werden.

/2 Ist den sümbtl. Musicanten, ein ernster vnndt scharffer befehl nötig, daß, waß zu Ihr Hochgräfl. gn. diensten, Musicam belanget, mir zu obe diren, wie, waß vndt welcher gestaltt, oder waß für ein instrument, nach erheysender nothdurfftt vndt reputation eines Jeden, Musicalischen Stückes, Ich Ihnen zu gebrauchen befehlen würde, sich willig, sonder wiederwortte, zu gebrauchen,

/3 Ist bey einer vffgesetzten Straffen ernster befehlig höchst nöhtig, das Sie, wie an allen ohrten vndt Capellen üblich vndt gebräuchlich wochentlich zum geringsten einmahl in mein losament, oder woes am füglichsten, vnuerdroßen kommen, Vleysig exerciren, das dann so lang Inn Ew. Hochgräfl. gn. diensten ich vnwürdig, nit einiges mal geschehen, maßen dann die früchtte offttmalß auch leyder genug zu hören.

/4 Ihr hochgräfl. gn. ist am besten bekant, das eine Music ohne einen gutten baß vnd Fundament nit bestehen kann, vnd weilen diese bey handen habende Baß Viol gar nichtts wehrt vndt zu gebrauchen, werden Ihr hochgräfl. gn. gnädig geruhen eine neye kauffen zu laßen, vndt wirdt ohne gefehr 10 thal. kosten,

Geruhen Ihr hochgräfl. gn. nun, Ihre Music, mit darzu gehörigen gnädig mihr an zu vertrauen, vnangesehen, es mit den altten vndt zum theyl hartten Köpffen, schwere arbeit, woltte zu bezeügung vntterthäniges gehorsamß, das es zu förderst zum lob vndt preyß, des Allerhöchsten vnndt Göttlichen nahmenß, zu Ew. hochgräfl. gn. vndt hertzliebsten Gemahlin sonderbahrer recreation vndt ehren, gereichete, mich willig vnd vleysig bezeugen waß â juventute in Kayßl. Königl. Chur- vndt Fürstl. Capellen, durch gottes gnad, ich vnwürdig geschöpfet, gern repetiren, vndt mit der hilffe gottes, Ew. hochgräfl. gn. mit einer Music tractiren, hierinnen Sie ob gott wohl ein gnädiges belieben tragen würden.

Zwei spanische Ostinatothemen

Von

Paul Nettl, Prag

Alfred Einstein hat in seiner Arbeit: „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert" auf die Bedeutung der spanischen Lautenisten für die Variation über einem gleichbleibenden Baß hingewiesen und H. Riemann hat in seinem „Handbuch der Musikgeschichte" (II_2 S. 358) dessen diesbezügliche Ausführungen

ergänzt. Indes ist die ausführliche Darstellung der Variationstechnik der spanischen Lautenspieler bisher noch ungeschrieben.

Im folgenden möchte ich auf das Vorkommen von zwei Ostinatothemen bei den spanischen Lautenmeistern des 16. Jahrhunderts aufmerksam machen und damit eine Anregung zur weiteren Forschung auf diesem Gebiete geben.

1. Das eine Thema ist während des ganzen 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter dem Namen „les folies d'Espagne"[1]) bekannt. Die Follia[2]) ist ein alter portugiesischer Tanz im Tripeltakt der bereits 1577 von Fr. Salinas und um 1600 von Cervantes erwähnt wird. Außer bei den von Riemann erwähnten Bearbeitern des Folliathemas (Milanutio, Michele Farinelli Corelli, Vivaldi, d'Anglebert) treffen wir dieses in einer Anzahl von Lautentabulaturen und Handschriften des 17. Jahrhunderts, wie in dem Ms. suppl. 1813 der Wiener Hofbibliothek[3]) und noch im Jahre 1726 als Mittelstück der Ouvertüre zum „Lächerlichen Jodelet" von Reinhard Keiser u. v. a. Zur besseren Orientierung sei das Thema, wie es im 17. Jahrhundert gespielt wurde, hierher gesetzt:

Langsam. usw.

Es ist nun nicht uninteressant, dem Thema bei den Spaniern des 16. Jahrhunderts nachzuspüren.

Das Thema findet sich ausschließlich in Instrumentalsätzen (und zwar in Pavanen), ein Umstand, der auf eine weitere Verbreitung und ein bereits angemessenes Alter schließen läßt.

Alfonso Mudarra[4]) bringt in den „Tres libros de musica en cifras" (1546) eine Pavana mit folgendem Thema:

usw.

[1]) Diesen Beitrag hatte ich bereits Anfang April der Schriftleitung übergeben, also zu einer Zeit, da ich den ausführlichen und wertvollen Aufsatz A. Mosers „Zur Genesis der Folies d'Espagne" im Archiv für MW Jahrg. I, H. 3 noch nicht kannte. Moser entging jedoch die spanische Lautenliteratur, weshalb der erste Teil meines Beitrags als Ergänzung ex ante zu Moser aufgefaßt werden möge. Als weiteren kleinen Beitrag erlaube ich mir noch den Hinweis auf je zwei „Follien" in Corbets „La Guitarre Royal" von 1670 und 1674.

[2]) Siehe Artikel Folia in Riemanns Musiklexikon 8. Aufl.

[3]) Vgl. meinen Aufsatz „Über einige Wiener Suitenhandschriften" in einem der nächsten Hefte dieser Zeitschrift.

[4]) Als Vorlage dient mir Morphy: Les luthistes espagnols du 16e siècle.

das wiederholt und, mit Anknüpfung an die Wendung zur Durparallele, in zwei 16taktigen Perioden weitergesponnen wird. Beachtenswert ist die vollständige harmonische Erfassung des Themas im Sinne eines Amoll.

Dasselbe Lautenwerk enthält eine „Pavana para guitarra", in der dasselbe Thema analog verarbeitet wird und der, offenbar an Stelle einer Gaillarde, eine Romanesca: „O guardame las vacas" folgt[1]).

Die Pavana beginnt folgendermaßen:

usw.

Ein Jahr später, also 1547, bringt Valderrábano Anriquez in seiner „Silva de Sirenas" eine Pavana mit folgendem Thema:

usw.

Hier haben wir das Folliathema schon in seiner späteren Gestalt (am Anfang Dominante statt Tonika), im Tripeltakt, jedoch mit der Bezeichnung: Apriesa (schnell). — Bekanntlich waren Follia und Sarabande ursprünglich Tänze mit raschem Tempo. — Dieses als „Pavana" bezeichnete Stück ist ein Variationenwerk über das Folliathema mit Wechsel der Taktart, also eine Vorwegnahme des Prinzips der Variationensuite. Die anschließenden Variationen über „Guardama las vacas" und die Melodie des Conde Claros sind von Morphy nicht mitgeteilt[2]).

Schließlich bringt Diego Pisador in seinem „Libro de musica de vihuela" 1552 ebenfalls eine Pavana mit folgendem Thema:

[1]) Siehe weiter unten.

[2]) Torchi (La musica istromentale etc. Rivista, Bd. IV, S. 613) zitiert eine Follia vom Jahre 1613, die eine Ähnlichkeit mit der Fassung von Valderrábano Anriquez hat:

usw.

usw.

2. Ein zweites bei den Spaniern des 16. Jahrhunderts häufig vorkommendes Ostinatothema(=motiv) ist das absteigende Tetrachordmotiv:

H. Riemann[1]) gibt eine kurze Zusammenstellung der wichtigsten Bearbeitungen dieses Ostinatos und bemerkt, daß das Motiv seit 1636 (Manelli, Musiche varie) in den verschiedensten Tonlagen in Dur und Moll auftritt.

Bei den Spaniern wird das absteigende Tetrachordmotiv als „Guardame las vacas" oder abgekürzt als „Las vacas" bezeichnet. Ob dies der Textanfang eines weitverbreiteten Volksliedes war oder, ob es eine Merkformel für die verschiedenen Melodien des „Saeculorum" war, wie Ritter behauptet[2]), läßt sich nicht mit Bestimmtheit feststellen.

Luis de Narbaez bringt in seinem „Delfin para vihuela" bereits 1538 ein Stück, betitelt: „O guardame las vacas", mit 3 Variationen über das Tetrachordmotiv:

usw.

Das Thema wird (ähnlich dem Folliathema) wiederholt und schließt bei Ausdeutung des e als Dominante in d.

Alfonso Mudarra gibt in seinen „Tres libros de musica en cifras" 1546 eine Romanesca: „O guardame las vacas":

usw.

Riemann[3]) bringt, veranlaßt durch die Bezeichnung „Romanesca", die Unterstimme des Stückes mit dem späteren Romanescathema der Italiener in Zusammenhang und schließt, daß das Stück die erste Bearbeitung des Romanescathemas sei. Tatsächlich liegt aber das Thema in der Oberstimme, was ja schon aus der Bezeichnung des Stückes als „O guardame las vacas" hervorgeht. Ob das Romanescathema

---

1) „Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate" (Sammelbände der IMG XIII S. 535).

2) Zur Geschichte des Orgelspieles S. 72.

3) Große Kompositionslehre II S. 411 und Handbuch der Musikgeschichte II_2 S. 358.

mit seinen beiden absteigenden Tetrachordgängen mit dem „Las vacas"-Motiv in Zusammenhang steht, läßt sich nicht bestimmen.

Daß das absteigende Tetrachordmotiv auch außerhalb der Lautenliteratur in Verwendung stand, beweist aber auch Cabezons „Obras de musica" (1578) mit seinen „Differenzias sobre las Vacas" über folgendes Motiv:

Mit dieser Andeutung ist vielleicht ein Fingerzeig zur weiteren Forschung über den Ostinato in Spanien gegeben.

Johann Friedrich Reichardt und Isaac Iselin

(Mit 2 Briefen)

Von

Wilhelm Merian, Basel

„Meine Melodie entsteht jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst" ist Reichardts Grundsatz. Aus diesem Geiste heraus, dem Streben nach Befreiung von der Schablone, ist seine geschichtliche Bedeutung auf dem Gebiete des Liedes als Vermittler zwischen der Berliner Schule und Schubert entsprungen. Der Grundgedanke, Überwindung der Theorie durch die Praxis, macht sich auch in seinen Bestrebungen für den Volks- und Schulgesang geltend, der vor dem Eingreifen Hillers und Walders zu sehr nur in wenig fruchtbarem Theoretisieren sich erging [1]). „Man kann sich des Mitleidens und Unwillens nicht erwehren, wenn man bey einer Reise durch Deutschland fast an jedem Orte, an jedem kleinen Orte, die schönsten Stimmen, und alle ohne die geringste Anweisung findet", schreibt Reichardt einmal in seinen Reisebriefen (1774).

Im Jahre 1777 fühlte er sich, damals seit zwei Jahren Kapellmeister Friedrichs des Großen, gedrungen, seinen Anregungen und Wünschen in einem kleinen Aufsatz Ausdruck zu geben, den er dem Herausgeber der „Ephemeriden der Menschheit", dem hochgebildeten, durch seine gemeinnützigen Ideen bekannten Isaac Iselin in Basel, zum Abdruck zukommen ließ. Reichardt, immer für das Beste entflammt und voll von Anregungen und Plänen, wendet sich darin „an die Jugend", um sie zum reinen und richtigen Gesang „als ein Teil der guten Erziehung in unseren Zeiten" aufzumuntern. „Ihr werdet oft bey dem Gesange in der Kirche durch das unanständige Geschrey, durch den völlig verkehrten und übelklingenden Gesang von Kindern, auch wohl von alten Leuten, gereizt, euch umzusehen, ja wohl gar zu lachen." Reiner Gesang ist im Interesse der Mitmenschen notwendig, er fördert auch die Andacht, macht an sich schon lehrreiche und liebliche Verse noch eindrücklicher und angenehmer, hilft zur Einprägung der Melodie und dient zur Aufmunterung, zur unschuldigen Freude und zur Beruhigung des Gemüts. Früher waren „die Regeln des guten Gesanges unter uns Deutschen noch nicht so allgemein bekannt, als izt", und darum muß bei der jetzigen Jugend mit der Besserung angefangen werden.

[1]) Vgl. Schipke, Der deutsche Schulgesang S. 32 ff.

Marpurgs „Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singekunst besonders“ (1763) wird empfohlen, zumal da Übungsexempel beigegeben sind, teurer und ausführlicher sei Hillers „Anweisung zum musikalisch richtigen Gesang“ (1774). Jetzt herrscht überall der italienische Gesang; der „bunte (oder künstliche, wie man ihn spottsweise nennt, weil er nicht so recht natürlich ist), worüber ihr so oft mit Recht gelacht habt, wenn ihr auf dem Theater oder wohl gar in der Kirche Sänger mit beständig aufgerissenem Munde seht, wie sie ohne Bedeutung tausend Töne hintereinander fortrollten, um es den Nachtigallen und Lerchen nachzumachen, die es doch tausendmal reizender und schöner und mannigfaltiger machen können“.

Dieser Aufsatz erschien noch im selben Jahre in den Iselinschen Ephemeriden[1]), einer periodischen Publikation von jährlich 12 Stücken, in der alles behandelt wurde, was „für wahre Menschenfreunde“ von Interesse war und „Nahrung, Sitten und Freyheit“, Veränderungen in der menschlichen Gesellschaft und die geistigen Bedürfnisse der Menschheit betraf. Das Begleitschreiben dazu, mit dem Reichardt den Artikel einsandte, ist uns erhalten und heißt folgendermaßen[2]):

„An Herrn Rathschreiber Iselin in Basel.

Verehrungswürdiger Mann!

Schon lange verehr' ich Sie in Ihren menschenfreundlichen Schriften; schon lange dankt Ihnen mein Herz für Aufmunterung und Stärkung zur Tugend, zur Liebe für's Wahre und Gute. Schon oft machten Sie mir den Wirkungskreis meiner Bestimmung — durch Erziehung bestimmt — zu enge, wenn Sie in meiner Seele höheres Verlangen rege machten, der Welt zu nüzen, ihr mehr zu nüzen als es der Künstler, und besonders der Tonkünstler in unserm Jahrhunderte vermag: und wenn der stete Anwachs dieses Verlangens, das oft so mächtiglich mein Herz ausdehnt, daß es brechen müste, wenn nicht Thränen der Sehnsucht, nicht heißer Ausruf, nicht tröstender Blick in die Zukunft es erleichterten, wenn dieser mich überzeugt, es sey nicht flüchtige, jugendliche Aufwallung, es sey wahrer Eifer, es sey von Gott verliehene Fähigkeit der Welt zu nüzen.

Das Wenige, was ich bisher vermocht, that ich als Künstler und Mensch. Zu jenem Wenigen gehört dieser kleine, an sich sehr unwichtige Aufsaz an die Jugend, dem ich durch die Einrückung desselben in die Ephemeriden der Menschheit sehr gerne einige Wichtigkeit und Wirkung verschaffe. Sie werden finden, wenn Sie sich die Mühe geben wollen, ihn anzusehn, daß ich, indem ich die Jugend zum Gesange aufmuntere, bemüht bin, ihren Gesang auf die rechten Gegenstände zu lenken und dadurch die Jugend für die iezt fast allgemein gewordene unmoralische Anwendung des Gesanges zu schüzen. Auch sage ich noch ein paar Worte, den guten und fähigen Knaben und Jüngling um sich schaun zu machen, ehe er sich ganz einer Kunst wiedmet, die iezt schon so tief herabgesunken, daß sie fast allgemein blos läppisches und kindisches Spielwerk kindischer Fürsten und ihrer Sclaven geworden. Und wär das nur noch das Uebelste! — Aber Verfeinerung des Gefühls, Erhöhung der Leidenschaft, ohne Ausbildung der Vernunft, ohne sittlichen Charakter, zügellose Freyheit des Künstlers ohne Kentnis der Pflichten als Mensch, ohne innere Gesezgeber — —

Von diesen Betrachtungen her konnte mir allein der Gedanke kommen, ein so unwichtiges Blatt als beyliegendes in die Samlung so vieler vortreflicher und nüzlicher Abhandlungen zu wünschen. Urtheilen Sie indessen selbst darüber und handeln Sie frey nach Ihrem Urtheil. Rüken Sie's ein, oder verwerfen Sie's.

Fahren Sie fort, verehrungswürdiger Mann, durch menschenfreundliche und menschenwürdige Schriften das Herz des Jünglings und Mannes zum Guten zu lenken, zurükzuführen. Ich bin gewiß nicht der einzige Jüngling, der es tief im Herzen fühlt, wie sehr er's auch Ihnen

[1]) „Ephemeriden der Menschheit oder Bibliothek der Sittenlehre, der Politik und der Gesetzgebung.“ 1777, 11. Stück, S. 32 ff.

[2]) Abdruck mit Bewilligung der Besitzer, aus dem im Staatsarchiv Basel aufbewahrten Iselinarchiv Bd. 37 (Briefwechsel Bd. 16), S. 216 f.

dankt, daß er anfängt, ein guter, glüklicher Mann zu werden. Und Jünglinge und Männer der Nachwelt werden's Ihnen noch danken.

Reichardt.

Berlin am 15. des Herbstmonaths 1777."

Der Brief ist sehr temperamentvoll. Iselin war zwar nicht musikalisch, wie er selbst bezeugt[1]): „Obgleich durch wohlgemeinte, aber übel verstandene Erziehungsgrundsätze der Herausgeber der Ephemeriden der Menschheit seine ganze Jugend hindurch von dem Genusse der Vergnügungen, welche die Musik und die übrigen schönen Künste gewähren, entfernt gehalten worden und obwohl durch diese unglückliche Entfernung in ihm beinahe alle Fähigkeit erstickt worden ist, das Liebliche und das Schöne darin zu empfinden und zu genießen, so ist er doch mit der lebhaftesten Verehrung und Bewunderung für sie erfüllt worden, sobald er die großen Einflüsse kennen gelernt hat, welche sie in die menschliche Glückseligkeit haben können." Wie man hört, besaß er aber das Verständnis für die ideellen Werte der Kunst und im besonderen der Musik. Daß er Reichardt zu schätzen wußte, zeigt seine Besprechung des „Kunstmagazins", aus deren Einleitung obiger Passus stammt; mit Freude begrüßt er es als Werk eines Künstlers, „der mit einer recht schätzbaren Wärme seine Kunst, aber mit einem noch verehrungswürdigern Enthusiasmus den Zweck davon umfaßet", und lobt die schönen Gedanken über die wahre Würde und die echte Bestimmung der Tonkunst, die Reichardt ausspreche. Die Rezension ist wohl der letzte größere Aufsatz, den Iselin schrieb, um seine Ideale zu fördern. Auch sie steht im Dienste seiner Menschheitsideen; er war auf seinem Krankenlager durch Reichardts im genannten Werk ausgesprochene Idee, „ein musikalisches Gedicht, das die Verfeinerung und Erhöhung der menschlichen Seele zur Absicht hatte, zu schreiben, äußerst gerührt worden", und so verband er mit der Besprechung und anknüpfend an Reichardts Anregung einen eingehenden Exkurs über die Möglichkeit der Abfassung eines Idealgedichtes zum Nutzen der Menschheit und veranstaltete zu diesem Zwecke ein umfassendes Preisausschreiben. Die Weiterführung dieser Aufgabe mußte er aber seinem geistigen Erben und Nachfolger als Herausgeber überlassen; er starb am 15. Juni 1785[2]).

Reichardts lebendigen und beweglichen Geist, der sich allerdings auch leicht zersplitterte, beweist ein zweiter Brief, den er ganz kurz nach dem ersten an Iselin schrieb und in dem er schon wieder etwas neues auf dem Herzen hat, das der Musik diesmal vollständig fern liegt[3]):

„Verehrungswürdiger Mann!

Ich hoffe, Sie werden vorigen Posttag einen Brief von mir mit der Beylage eines kleinen Aufsatzes erhalten haben. Vieleicht haben Sie ihn noch nicht gelesen und müsen schon einen zweyten Brief von mir erbrechen. Dieser wird veranlast durch eine Nachricht, die ich gestern von der Erfindung eines an Leib und Seele gesunden Landmannes erhalte, wodurch er die um sich herumwohnenden Landleute von der verderblichen Lotteriesucht geheilet hat. Da ich überzeugt bin, daß dieses Mittel bey dem grösten Theil der Menschen kräftiger wirken wird als alle Abhandlungen über die Schädlichkeit und Unsinnigkeit des Lotteriespiels, so glaube ich, daß Sie's gerne durch Einrükung in die Ephemeriden der Menschheit allgemeiner bekant machen werden.

[1]) Ephemeriden 1782, IX. Stück, S. 258 f.

[2]) Sein Leben vgl. Allgemeine deutsche Biographe Bd. 23, S. 772 ff. — Einige Hinweise habe ich dem Iselinspezialisten Ferd. Schwarz zu verdanken.

[3]) Briefband 16, S. 218.

Verzeihen Sie die Eile und Unordnung dieses Briefes: häufige Geschäfte sind Schuld daran. Ich verehre und liebe Sie inniger als ich's auszudrüken vermag.

J. F. Reichardt
k. pr. Capellmeister."

Auch dieser Aufsatz erschien im Jahrgang 1777, im gleichen „Stück", wie der erste; mit eindringlichen Worten wendet er sich gegen die Leidenschaft des Lotteriespiels[1]). Die Briefe werfen ein bezeichnendes Licht auf Reichardt als Künstler und Mensch, auf seinen Charakter und seine Ideen; es dürfte deshalb, so unscheinbar sie sind, wohl nicht unangebracht sein, wenn sie hier der Öffentlichkeit übergeben werden.

Ein Lied aus dem Klosterleben des Mittelalters

Aus der alten Schreibweise auf Grund der Mensuraltheorie in die Notenschrift der Gegenwart übertragen

Von

H. Post, Königsberg i. Pr.

Nachstehendes Lied ist in der Lambacher Handschrift auf Seite 170b enthalten. Es ist ein Bittgesang an St. Martin, bestimmt, von der Tischgesellschaft bei der Festtafel angestimmt zu werden. Die Überschrift „Ain Radel mit drain stimmen" kennzeichnet ihn als dreistimmigen Kanon.

Franz M. Böhme in Deutscher Liederhort III Seite 79 schreibt hierzu:

„Hier liegt ein dreistimmiger Gesellschaftskanon vor, was doch Radel (rondellus) anzeigen soll. Aber alle Versuche zur Spartierung dieses Rundgesangs scheitern. Wo man auch die zweite und dritte Stimme einsetzen läßt, es kommt etwas musikalisch Widerhaariges zutage. Ambros (Musikgeschichte II Seite 480) hat es versucht, aber zum Schrecken seiner selbst."

Die hier dargebotene Lösung ist eine Frucht folgender Erwägungen:

Die erste Zeile enthält acht Takte, die Noten sind, von der Schlußnote abgesehen, Semibreves. Die zweite, dritte, vierte Zeile dagegen sind jede vier Takte, also halb so lang, ihre Noten mit nur wenigen Ausnahmen Minimae. Überdies steht am Ende der ersten Zeile ein Doppelstrich, dem eine Pausenbedeutung innegewohnt zu haben scheint.

Daraus ist zu folgern:

Das Ganze bildet zwei Abschnitte; davon umfaßt der erste die erste in Semibrevis geschriebene Zeile, der zweite die drei übrigen, überwiegend Minimae aufweisenden Zeilen. Letztere bilden denn auch den eigentlichen Kanon; und der ersten Zeile verbleibt somit die Bedeutung einer Introduktion, die entweder von dem Tischvorsitzenden allein, oder aber vom ganzen Chor unisono gesungen wurde.

Für den Vortrag des Kanons selbst teilte sich die Tischgesellschaft in drei Gruppen. Nachdem jede derselben den Text der zweiten, dritten und vierten Zeile laut vorangegangener Vereinbarung gleich vielemal durchgesungen hatte, wird wohl das nochmalige gemeinschaftliche Absingen der ersten Zeile den Schluß gebildet haben.

[1]) Der Landmann demonstrierte die Gefräßigkeit einer solchen Lotteriekasse mittelst Nachahmung des Spieles durch Nüsse.

Beim näheren Zusehen stellt es sich noch heraus, daß in der zweiten Zeile zwei Schreibfehler enthalten sind: die dritte Note muß der vierten, die sechste der siebenten gleichen. In der Übertragung sind sie berichtigt.

Martinslied. (14. Jahrh. Ain Nadel mit drain stimmen.)

Urschrift.

Mar=tein, lie=ber her=re, nu laß vns frö=leich sein,

Übertragung in die Schreibweise der Gegenwart.

heint czu dei=nen e=ren vnd durch den wil=len dein, dy genns solt du vns me=ren

Die mit + bezeichneten zwei Noten sind Schreibfehler; in der Übertragung sind sie berichtigt.

vnd den küe=len wein, ge=so=ten vnd ge=pra=ten, sy müeß=sen all her=ein.

Introduction. **Ausführung.**

Solo oder Chor (unisono).

Mar=tein, lie=ber Her=re, nu laß vns frö=leich sein,

Canon. Erste Gruppe.

heint czu dei=nen e=ren vnd durch den wil=len dein, dy genns solt du vns me=ren

Zweite Gruppe.

heint czu dei=nen e=ren vnd

vnd den küelen wein, ge=so=ten vnd ge=pra=ten, sy müeß=sen all he=rein —!

durch den willen dein, die genns solt du vns me=ren vnd den küelen wein, ge=so=ten vnd ge=

Dritte Gruppe.

heint czu deinen e=ren vnd durch den willen dein, die genns solt du vns

pra=ten, sy müeß=sen all he=rein —!

me=ren vnd den kü=len wein, ge=so=ten vnd ge=pra=ten, sy müeß=sen all he=rein.

Schluß.
Chor (unisono).

Mar=tein, lie=ber her=re, nu laß vns frö=leich sein!

Drei Musiker des 17. Jahrhunderts in Riga [1]

Von

Carl Johann Perl, Wien

Vorliegende Arbeit entstand in Riga im November 1918 und war im Zusammenhang mit einer Reihe von Aufsätzen kultur- und kunstgeschichtlicher Art für die kurz vorher von Wolfgang Hoffmann-Harnisch gegründeten „Baltischen Blätter für Theater und Kunst" bestimmt. Nach einem Bestehen von knapp einem Vierteljahr beendeten die plötzlich hereingebrochenen politischen Verhältnisse jede geistige und künstlerische Tätigkeit im Baltikum und somit war auch der jungen Zeitschrift, die unter so günstigen Voraussichten entstanden, ein Ende bereitet.

Das für deutsche Kultur und Geistesrichtung wohl für immer verlorene Baltikum und vor allem die schöne und urdeutsche Stadt Riga, das Wissen um dies herbe Schicksal und der Wunsch, einen kleinen Teil von all den vielen Kulturschätzen und Zeugen deutscher Kunst zu retten, mögen Anlaß genug sein, dieser Arbeit in einer Fachzeitschrift Raum zu geben.

Die von Deutschland ausgegangene Reformation faßte ungeheuer rasch in den Ostseeländern Fuß. Bereits 1522 war die Stadt Riga und mit ihr die drei großen Kirchen, der Dom zu St. Marien, die Pfarrkirche zu St. Peter, die St. Jakobikirche und einige Zeit später die Klosterkirche zu St. Johann zum lutherischen Glauben übergetreten.

Die riesenhafte Bewegung stellte hier wie dort allen Künsten neue Probleme und der ungeheure geistige Aufschwung um die Wende des 16. Jahrhunderts schuf Er=

[1] Quellennachweise und Anmerkungen. An dieser Stelle seien mit dankbarer Gesinnung die Herren Stadtbibliothekar cand. hist. Nikolaus Busch und Stadtarchivar mag. hist. Arnold Feuereisen genannt, welche durch tatkräftigstes Entgegenkommen meine Arbeit ermöglicht und gefördert haben.

An Werken außerhalb den lokalen einschlägigen Hilfsmitteln, wie Zeitungen, Chroniken, Stadtblättern usw. wurden hauptsächlich benutzt:

Allgemeine Deutsche Biographie von der Preuß. Akademie der Wissenschaften herausgegeben.
Nikolaus Busch: Zur Geschichte des Rigaer Musiklebens im 17. Jahrhundert; Riga 1911.
Rafael Mitjana: Catalogue des Imprimés de Musique des XVI[e] et XVII[e] Siècles, Tome I. Upsala 1911.
Hugo Riemann: Musik-Lexikon; Leipzig 1905.
Curt Sachs: Real-Lexikon der Musik-Instrumente; Berlin 1913.
G. Schweder: Die alte Domschule; Riga 1910.
Johann Gottfried Walther: Musik-Lexikon; Leipzig 1732.
Rudolf Wustmann: Musikgeschichte Leipzigs; Leipzig 1909.

scheinungen auf allen Gebieten des geistigen Lebens, die, jener treibenden Kraft entbehrend, sicher ganz im Dunkel des humanistischen Dilettantismus verblieben wären.

Befaßt sich nun diese Studie mit drei Musikern aus dem 17. Jahrhundert, so geschieht dies in erster Linie aus dem Grunde, weil über sie, ihr Leben und Schaffen, ein, wenn auch nicht allzu umfangreiches, so doch ziemlich charakteristisches Material vorliegt; dann, weil um diese Zeit die Tonkunst hier beginnt, eine etwas anspruchsvollere Haltung einzunehmen. Obzwar noch immer Gelegenheitskunst im wahrsten Sinne, erhebt sie sich aus ihrer subalternen, dienenden Stellung, verleiht ihren Ausübenden geachtetere Position, ermöglicht die soziale Befestigung des Musikers, der bis ehedem als Stadtpfeifer und Turmbläser zwar eine wichtige, aber dennoch weit unter dem bürgerlichen Niveau liegende Stellung innehatte, und beginnt richtig volkstümlich zu werden.

Die Musik dieses Jahrhunderts war im wesentlichen von dreierlei Art: Tanz-, Lied- und Kirchenmusik. Doch gab es zwischen geistlicher und weltlicher, sowie zwischen Instrumental- und Vokalmusik breite, gemeinsame Gebiete der Sitte und der Form und in kleinerem Ausmaß gedieh auch jetzt schon unangewandte, in gewisser Beziehung „absolute" Musik.

Eine bodenständige Kunst ersehen wir nicht, sondern die Pflege der Musik erstreckte sich im allgemeinen auf den Geschmack, dem die Barockzeit in Deutschland, hauptsächlich in den nördlicheren Distrikten huldigte. Da Königsberg an erster Stelle immer wiederkehrt als der Ort, aus dem Musiker nach Riga zuzogen, so hat es auch in bezug auf die Musikliteratur einen bestimmenden Einfluß genommen. Nebst Italienern des 16. Jahrhunderts sind es hauptsächlich deutsche und englische Komponisten, die in Riga zu Worte kamen und das Schaffen der Rigenser Tonsetzer beeinflußten.

Ein aus dem Jahre 1636 stammendes Verzeichnis von Noten, die der Rat für seinen — so zu sagen — Generalmusikdirektor Clement Marten kauft, gibt ein ziemlich anschauliches Bild der Provenienz des damaligen Musizierens. Bis auf den Namen Johan Petersen konnte ich über jeden der Komponisten einigen Aufschluß finden, der jeweils unter den Anmerkungen zu suchen ist.

„Clement Martens Revers über empfangene Stadtinstrumente. Eines Erbarn Hochweisen Rahtes Verordnung zur Folg hat der ehrenfest und wolweise Herr Frantz Graff Stadt Cämmer folgende musikalische Bücher und Instrumenta von Sehl. Johan Weimers Wittibe zu der Stadtbehüff erkaufft undt dem new bestalten Stadt Instrumentisten Martin Clement auff künfftig wiederlieffern zugestelt d. 29. Oktobris Ano 1636.

Erstlich 1. Part Wälsche Madrigalen in Rot Pergament eingebunden a Claudio Monteverde nebst vielerley Autores 22 Bücher in einem Bande 6 Bücher

2. Die Gemma Musicalis in weiß Pergament 5 Stück

3. Danielis Friderici viridarium Musicum sacrum a 5 vocum
sertum Musicale primum et alterum a 3, 4 V.
servia Musicalis prima et altera a 3, 4 V.
Honores Musicales a 4, 5, 6 V.
Thoma Morley Angli a 3 V. nebst einem Quodlibet mit 5 Stimmen, alles in einem bande begriffen 6 stück

4. Samuel Scheids Paduanen, Galliarden, Couranten, Allemanden, Intraden a 3, 4, 5 V. nebst dem general Baß 6 stück.
Taffel Consorten durch Thomam Simson mit 4 Stimmen nebst dem General Baß.

5. Vulpij deutsche Evangelische Sprüche von Advent bis Trinitatis mit 4 Stimm Item Johan Petersen 6 stimmige Psalmen.
Erster anderthalb Paduanen, Galliarden mit 5 Stimm noch Paduanen und Galliarden mit 5 Stimm durch Bartholomaeum praetoirum.

Noch Hakenbergers deutsche weltliche Gesenge mit 5 Stimm[1]), alles in einem Bande 6 stück.

6. Die geschriebenen Partes 1. die Umbgänge Bücher a 4, 5, 6 V. noch 5 Part. geschriebene Bücher in der Part. besonders in gut Pergament eingebunden, noch Paduanen, Galliarden, Intraden, Madrigalen a 4, 5, 6 Vocum Zangij weltliche Lieder und Scherercij[2]) Kirchengesänge a 3 V. folgen die Instrumenta." — Nun wird eine Reihe von Musikinstrumenten aufgezählt, Posaunen in verschiedenen Größen, scharffe und müde Zinken, Violen und Trompeten. Unterzeichnet ist das Schriftstück von Clement Marten.

Die Auswahl dieses für die Stadtmusik bestimmten Notenmaterials war keine schlechte und es ist berechtigt, anzunehmen, daß im Hinblick auf solche Literatur damals gut musiziert wurde.

In den drei Rigaer Musikern Jakob Lotichius, Daniel Kahde und Caspar Springer lernen wir keine wichtigen Erscheinungen der Musikgeschichte kennen, wie sie zur selben Zeit die Niederlande in Orlando di Lasso, Italien in Palestrina (beide 1594 gestorben) und Deutschland in Michael Prätorius, Johann Staden, Hermann Schein und, als größten, Heinrich Schütz hervorbrachten, aber wir sehen in ihnen Künstler, die, hoch über das Durchschnittsmaß der sonstigen Meisterzunft, ihre breit angelegte Bildung und Menschenwürde in den Dienst ihrer erwählten Muse stellen und lehrend sowohl wie durch schöpferische Arbeit an der großen Kulturbewegung teilnehmen, die besonders in diesen nördlichen Ländern so überraschend hohe Erfolge zeitigen durfte.

Riga war zu Anfang des 17. Jahrhunderts ein Kulturzentrum ersten Ranges geworden. Die politische Zerrissenheit des Baltikums, russische Schwerter um die Mitte des 16. Jahrhunderts, der Zwang, sich der polnischen Krone anzuschließen, die Kalender-Unruhen, die schwedische Eroberung[3]) und schließlich mörderische Pestseuchen: all dies konnte die geistige Entwicklung dieser damals schon so schönen Stadt an der Düna nicht beeinträchtigen; und so sehen wir die Domschule[4]) zu einer bemerkenswerten Bildungsanstalt werden, die ihren Zöglingen eine erlesene geistige Führerin wird, sehen die Buchdruckerkunst einen Geschmack entwickeln, der der Nürnbergischen in nichts nachsteht, und sehen endlich eine zeitlang drei Männer als Führer Polyhymnias wirken, um die manche Stadt Mitteldeutschlands Riga beneiden konnte. Dem Mangel einer ständigen Hofhaltung ist es wohl zuzuschreiben, daß keiner von ihnen und ihren Nachfolgern über das kleinbürgerliche Niveau hinauskam und die Gipfel seines Ehrgeizes darin sah, als Gesangslehrer und Gelegenheitskomponist, als Musiker wie Dichter sich künstlerisch auszuleben; doch allen gemeinsam ist die Achtung des Rates und der Bürgerschaft zuteil geworden, die sich bei mannigfaltigen Anlässen zeigen konnte. Fast drängt sich die Empfindung auf, man hätte es hier bei zweien von ihnen eher mit Gelehrten denn mit Künstlern zu tun; doch resultiert dies aus ihrer Tätigkeit als Kantoren und aus der ganzen Art des damaligen geistigen Lebens, das sich so humanistisch wie möglich äußerte. So lernen wir sie als mehr oder weniger gewandte Dichter in der lateinischen, ja selbst der griechischen Sprache kennen,

[1]) Hackenberger, Andreas, Kapellmeister an der Marienkirche in Danzig, sehr fruchtbarer Komponist zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

[2]) Scher-Erz, Sigismund, 1584—1639; gab heraus Kirchenlieder, „fuga melancholiae."

[3]) Am 15. September 1621 wurde Gustav Adolf feierlich am Domportal empfangen.

[4]) Die Domschule bestand seit der Gründung des Doms im Jahre 1211. 1391 wird ihrer zum ersten Male Erwähnung getan: „in ambitu majoris Ecclesiae Rigensis", die Lehrgegenstände werden genannt: Grammatik, Logik, Musik und Elementaria. Seit 1528 städtisch, seit 1594 fünfklassig.

bemerken eine nicht geringe Belesenheit an ihnen und sehen, nebst tiefer Gläubigkeit, stets Zeichen wahrer Bildung.

Manche Nachrichten weisen auf ein reich entwickeltes Musikleben in Riga vor 1600 hin und die Vorgänger der Männer, denen diese Seiten gewidmet sind, werden mehrfach erwähnt; so heißt es vom Kantor Johannes Nobius, der sein Amt an der Domschule von 1595—1602 innehatte, in seiner Grabschrift, er habe die Jugend mit solcher Hingabe gelehrt, daß es in der ganzen Zeit seines Wirkens keinen wohlgeübten Schüler gab, der nicht schon gesungen hätte. Ihm folgte im Amt Joachim Godhard ab Hadersleben und als nächster 1616 Jakob Lotichius.

Bereits im 16. Jahrhundert nimmt der Domkantor eine überragende Stellung im Musikleben ein; er tritt in die Funktionen des regens chori der katholischen Zeit; er gilt als der eigentliche gelehrte Musiker der Stadt, der über die ganze humanistisch-theologische Bildung seiner Zeit verfügt, und als solchen lernen wir Lotichius und seinen Nachfolger Kahde kennen.

Jakob, oder wie ihn die damalige Zeit schrieb: Jacobus Lotichius ist am 22. Juli 1586 zu Königsberg geboren[1]). Seine erste Bildung erhielt er auf der Kneiphöfschen Schule, studierte dann in Königsberg, 1608 in Rostock und im Jahre später auf der Universität in Altorf.

1611 wurde er von Herzog Wilhelm von Kurland zum Direktor der Schloßmusik in Goldingen berufen und 1617 treffen wir Lotichius als Kantor und collega scholae in Riga, wohin er einer Aufforderung des Rates gefolgt war. Hier beginnt nun seine wahre Tätigkeit an der Domschule, die er bis 1659 ausübte[2]).

In Goldingen führt er seine erste Gemahlin heim, am 2. März 1613 heiratet er Barbara Gamper, die ihm vier Söhne und vier Töchter schenkt, von denen Dorothea, David, Anna und Stephan am Leben bleiben. Am 31. Mai 1641 heiratet der inzwischen Witwer gewordene zum zweitenmal: Barbara Wittenberg, die Tochter des Rigaer Pastors Detlovius Wittenberg. Aus dieser Ehe ist bloß ein Sohn Jakob nachweisbar, der 1640—42 in Dorpat studierte und dort zwei Arbeiten herausgab: oratio de musica, Dorpati 1640 und oratio de poetica, ebenda 1642. Eine Nachricht erzählt aus den letzten Lebenstagen Vater Jakobs, er habe sich 41 Kinder und Kindeskinder bis ins dritte Glied erfreut. Er starb am 11. Dezember 1659 zu Riga und wurde am 18. Dezember begraben.

Seinen Namen fand ich unter einer Reihe von Suppliken an den Rat, die die Lehrerschaft aus mancherlei Anlässen verfaßte[3]). Einmal stellt er einem gewissen Friedrich Weismann ein Zeugnis aus, er sei ein hochgebildeter Musiker und sehr zu unterscheiden von den Stümpern, Hackbrettspielern und Sackpfeifern, bei denen ein La-Mi ausschlage.

Die Rigasche Stadtbibliothek bewahrt ein Stammbuch der Familie Hemsing auf, in das hauptsächlich Rütger Hemsing[4]) seine Zeitgenossen sich zu verewigen

---

[1]) Als seine Eltern werden genannt Lucas Lotichius und Anna geb. Henning.

[2]) Die Domschule stand damals unter dem Rektorat von Aggäus Friederici 1615—39 (gestorben 1657). Seine Nachfolger waren Christian Rehusen (1639—55) und nach zweijährigem Interregnum Johann Hörnick (1658—1668). Der Kantor stand in der Rangordnung dem Subrektor gleich, so daß der jederzeit im Dienst Ältere den Vorrang hatte.

[3]) Eine handelt von einer Beschwerde über einen Lehrer Vogelmann, „welcher sich als Raubvogel allhier zu Riga gesetzt und die Jugendt miserabiliter verführet und corrumpieret.“ Ein Schreiben bittet um Erhöhung der Gehälter und in einem anderen wird um Erlaubnis nachgesucht, eine Comödiam aufzuführen. Der Bescheid auf der Rückseite der Supplik lautet: „Wirt verstattet, jedoch, daß kein üppigkeit dabey gebrauchet werde.“

[4]) Rütger Hemsing, geb. zu Riga 8. Januar 1604, gest. zu Königsberg 2. Februar 1643, lebte

ersuchte. Darein trug sich auch Lotichius am 20. August 1625[1]). An Dokumenten seines kompositorischen Schaffens war bloß ein gedrucktes Blatt aufzufinden; es trägt nach der Mode der Zeit den etwas umständlichen Titel:

Oda Consolataria, oder / Trost-Lied über den Sehligen Abschied der Weyland wolgebohrnen / Hoch-Edlen / Viel Ehr- und Tugendsamen Frauen / Frauen Margarethe von Zögern / Frauen auff Ulzen / Urbs und Kumula. Wie auch deß wolgebohrnen / Hoch-Edlen / Viel Ehren und Tugendreichen Fräuleins / Fräuleins Christiana Elisabetha von Büllingshausen, Fräulein auff Ulzen / Urbs und Kumula. des Wolgebohrnen / Hoch-Edlen Herrn / Herrn Johann Eberhard von Büllingshausen, Freyherrn auff Ulzen / Herrn zu Urbs und Kumula / usw. Ihro königlichen Mayestät in Schweden wolbestalten General Major und Land-Rath in Liefland / usw. Ehelichen nunmehr in Gott Seblig verschiedenen Hertzliebsten Gemahlin: Am anderen Theil Hertz-Vielgeliebten Tochter. Welche den 5. Februarii dieses 1652sten Jahres Hoch-Adelichem Gebrauche nach in Riga in der Thumbkirche beygesetzet worden / Gestellet aus dem 19. Cap. Hiobs / und mit 5 Stimmen nebst dem General-Baßs componieret von Jacob Lotichio, Directore Chori Musici in das 35. Jahr allhie zu Riga.

Das vorhandene Fragment besteht aus einem Blatt, das auf der einen Seite den zitierten Titel, auf der anderen die Diskant- und Tenorstimme auf fünflinigen Systemen mit dem fünfstrophigen deutschen Text der Ode verzeichnet, und läßt eine Rekonstruktion der fehlenden Stimmen unschwer zu. Das Stück hat einen stark ausgeprägten, charakteristischen Trauerton; in phrygischer (transponierter) Tonart gesetzt, homophon erdacht, enthält es sich jeder kontrapunktischen Klügelei und sucht seine Wirkung bloß in harmonischer Richtung. Rhythmisch folgt es sehr geschickt den Textworten und zeigt hauptsächlich eine interessante Verwendung des Leittones, der durchgängig nur dann erhöht erscheint, wenn es seine Funktion als solcher erheischt, im anderen Fall jedoch alle Härten vermeidend, stets unerhöht gebraucht wird. Verwendet sind C-Schlüssel, Allabreve-Zeichen; Taktstriche fehlen, jedoch sind mehrfach Atemzeichen bei Versschlüssen vorhanden; zum Schluß steht über der doppelten Brevis eine Fermate; die Noten sind sehr deutlich gedruckt. Auffallend ist die sich frei auslebende Melodik sowohl in der Oberstimme wie im Tenor; man merkt eine sichere Hand, die es vortrefflich verstand, für Singstimmen zu schreiben; es bewegt sich alles in einer mäßigen Mittellage. Das Stück ist leicht ausführbar und würde selbst heute seine Wirkung nicht verfehlen.

Der Herbst 1656 brachte Riga die heftige Belagerung durch die Russen unter Alexei Michailowitsch. Im folgenden Jahre brach die Pest aus, der fast ein Drittel der Bevölkerung zum Opfer fiel. Die Domschule wurde eine Zeitlang geschlossen. Die Nachrichten über Lotichius' ferneres Leben und Wirken fehlen. 1658 wurde Johann Hörnick Rektor. Ein Ratsbeschluß von 1661 gibt erst wieder weitere Kunde. Es heißt in ihm: „E. Erb. Raht hat den HErrn Collegen wegen vieller ausgestandener Beschwer bey diesen schwürigen Zeiten ex singulari gratia 100 Rthl. zugelegt, welche aequaliter unter ihnen sollen getheilet werden." Lotichius war 1659 gestorben und ihm folgte Daniel Kahde im Amt.

Die Quellen über sein Leben sind spärlicher wie über das seines Vorgängers. Wie Lotichius ist auch er zu Königsberg geboren am 3. November 1631. Sein Amt als cantor scholae bekleidete er von 1660 bis zu seinem Tode am 24. Januar 1689.

zwischen Reisen nach Deutschland, Holland, Frankreich, England und Italien, wo er in Florenz viel mit Galilei verkehrte und in Padua am 27. August 1632 die Doktorwürde empfing, um 1625 in Riga einige Jahre, dann in Wilna, schließlich in Königsberg.

[1]) Nach dem Distichon ist zu lesen: Virtus ut sol mi-cat (die Tugend strahlt gleich der Sonne).

Einer Nachricht zufolge brannte sein und der andern Kollegen Haus, das sie demnach gemeinsam mit ihren Familien zur Bewohnung hatten, 1677 ab[1]).

Kahdes erste Frau ist unbekannt, zwei Töchter stammen aus dieser Ehe, Anna, geboren 1663 und Elisabeth, geboren 1665. Seine zweite Frau, mit der er sich 1669 verheiratete, hieß Margarethe Meermann und gebar ihm 1670 einen Sohn Jakob. 1672 heiratete er zum drittenmal: Margarethe Beneken; dieser Ehe entstammen drei Kinder.

Von seinen gedruckten Werken fand ich unter anderen zwei ebenso bedeutende wie charakteristische Kompositionen. Die erste wurde anläßlich der Beerdigung des Grafen von Thurn Valsasina und Pernau, Reichsrat und Generalleutnant über die Liefländische Kavallerie 1661 komponiert. Die erste Seite des aus zwei Blättern bestehenden Druckes enthält wieder den sehr weitläufigen Titel, dann folgt eine Symphonia a 4, für zwei Violinen, Viola, Violone und Organon, fünfzehn Takte lang, in dorischer (nach c transponierter) Tonart $^4/_2$-Takt Adagio, ein Stück, das reich an harmonisch Interessantem ist. Der genau bezifferte Baß zeigt eine ebenso wohlgeübte wie sich frei bewegende Hand, in Mittelstimmen ist selbst der Chromatik nicht ausgewichen. Kontrapunktisch weist der Satz nichts Bemerkenswertes auf, die Rhythmik ist dem langsamen Charakter der Komposition angemessen ruhig. Das Stück ist in Partitur gedruckt und bereits mit Taktstrichen versehen. An den 15. Takt, der mit erhöhter Terz in eine Fermate schließt, reiht sich eine sehr schöne Aria für Sopran und Generalbaß auf eine sechsstrophige Dichtung.

Die zweite Komposition ist ein „Freuden-Gesang" zu hochzeitlichen Ehren dem Paare Heinrich Haltermann, Assessor des königl. Burg-Gerichtes und Anna Witten von Lilienau vom Jahre 1683, mit einer Stimme und zwei Violinen nebst dem Basso Continuo „zu singen und zu spielen", bestehend aus einem „Ritornello primo a 3" für zwei Violinen und Baß, einer „Aria prima" für Sopran und Baß, beide in äolischer Tonart $^3/_2$-Takt, zwei Strophen, deren erste lautet:

Auf Clio auf! und sei bemüht
wie Du ein süßes Freudenlied
anizo mögest lassen hören!
weg alles was betrübnüß schafft!
weg was die Freude zu Sich rafft!
weg was ergötzen wil verstören!

Dem folgt ein „Ritornello secundo" und eine „Aria secunda" in $^4/_4$-Takt, äolisch in bewegterem Zeitmaß, den Text der dreistrophigen Dichtung angepaßt, deren Anfang lautet:

Denn sehet der werthe Haltermann
tritt mutig und erfreut heran
es folgt mit zuechtigen Gebärden
die tugendvolle Lilienau
sein Abendlust sein Morgentau
mit ihm verehliget zu werden.

Die Worte „sein Abendlust" werden wiederholt und zwar eine Tonstufe höher und „Pian"; bei „sein Morgentau" heißt es „Fort". Die Komposition ist heiter, sehr gewandt gesetzt und zeigt harmonische Feinheiten, die überraschen. Daniel Kähde hat sein Amt als Kantor an der Domschule unter den schwersten Epochen über achtzehn Jahre ausgefüllt[2]); über seine weiteren Lebensschicksale war nichts zu ermitteln;

---

[1]) Aus einer Zuschrift an den Rat aus dem Jahre 1677, in der Kantor Kahde klagt, daß die abgebrannten Eltern der Scholaren das Holzgeld nicht zahlen können, geht hervor, daß er die Funktionen eines Prorectors innehatte, denn Rektor Lauterbach war kurz vor dem Brande gestorben und sein Nachfolger David Caspari trat erst 78 seine Stellung an. Im Juli 78 war das Haus der Schule genügend wiederhergestellt, um das Gymnasium feierlich zu eröffnen.

[2]) Direktoren in Kahdes Zeit waren Johann Hörnick 1658—68, während dessen Amtszeit jedem

am 24. Januar 1689 ist er plötzlich — auf einem Gang durch die Stadt — gestorben. Von den vielen deutschen und lateinischen Gelegenheitsgedichten, die seine Vorzüge als Mensch und Künstler ehren und an sein schnelles Hinscheiden weitläufige Betrachtungen knüpfen, sei bloß ein „Titul" hier angeführt.

„Klag- und Trost-Schrifften so bei dem zwar unverhofften und schleunigen doch wohlsäligen Hintritte des weiland Wohl-Ehrenvesten Vor-Achtbahren und wohlgelahrten Herrn Daniel Kahdens in dieser wohlbestallten Lateinischen Stats-Schulen verordneten Collegen und verdienten Chori Musici Directoris als selliger Anno 1631 den 3. Novembr. zu Königsberg in Preußen gebohren / folgends Anno 1660 im Martis zu seinem behabten Ampte beruffen letzlich den 24. Januarii itzt lauffenden 1689. Jahres von der Welt geschieden; auch endlich den 1. Februar in sein Ruhe-Bettlein gebracht worden der hochbetrübten Frau Wittiben und traurig hinterlassenen Kindern mitleidig verfertiget folgende Gönner und Freunde." —

Die Instrumentalmusik als Kunstgattung für sich beginnt zu Anfang des 17. Jahrhunderts hauptsächlich in ihrer weltlichen Sphäre immer größere Bedeutung zu gewinnen. Nicht nur die öffentliche Stadtpfeiferei des Mittelalters, welche durch die großen Kriege des 16. Jahrhunderts naturgemäß unterbrochen war, faßt neuen Fuß, sondern die Musik beginnt eine neue Form zu zeigen, indem sie auf mannigfache Art sich dem öffentlichen und privaten Leben der Bürger anpaßt. Auf dem Rat-, dem Schwarzhäupterhaus, in der Domschule und in Privathäusern wurden Komödien und Tragödien von Schülern, Studenten und wandernden Truppen gespielt; da war fast stets Musik dabei; bei Schulkomödien Chöre an den Aktschlüssen, bei andern Stücken zum Schluß kunstvolle Springtänze; auch auf dem Markt vor dem Rathaus fand dergleichen statt. In einem großen Stil Feste zu feiern, diese Kunst lag dem barocken Jahrhundert. Regelmäßig an bestimmten Tagen und zu jeder Art von Einzelfesten bliesen die Stadtmusikanten einige Stücke mit Zinken und Posaunen vom Rathausturm herab und der Rat wird nicht selten begehret haben, daß man ihm bei Festlichkeiten mancher Art „mit allerhandt lieblichem seitenSpiell" aufwarte. Gelegenheit dazu gab's genug.

So erhält die Stadt eine neue Gruppe von musiktreibenden Elementen, die sich zu einer eigenen Organisation, den Stadtmusikern, unter die Macht des Rates stellen. Ihre Entwicklung wurde oben angedeutet; seit 1575 läßt sie sich wieder genauer verfolgen. Da wird Johannes Lichtwer mit vier Gesellen genannt. Ihm folgen 1598 Andreas Hermann, 1614 Balthasar Reineken aus Magdeburg, 1623 Johann Weymer, 1636 Clement Martin und als letzter 1648 Caspar Springer, als „Eines Edlen und Hochwürdigen Raths bestalter Princeps Musices Instrumentalis."

Springer ist geborener Schlesier — mehr ist von ihm nicht zu ermitteln gewesen. In seiner Heimat dürften Quellen ergiebiger sein: der Name ist der einer aus dem 16. Jahrhundert bekannten Musikerfamilie. Nikolaus Busch ist der Ansicht, Springer dürfte, wie die meisten seiner Zunftgenossen, aus Königsberg nach Riga gekommen sein und schreibt dieser Herkunft eine Verwandtschaft mit dem Schaffen Heinrich Alberts zu. Die erste Nachricht über Springers Aufenthalt in Riga entnahm ich den Ratsprotokollen der Stadt, wo es heißt: „den 14. Augusti Anno 1646 hat Caspar Springer Instrumentist den königl. und Bürgereidt geleistet . ."

Zu der Zeit dürfte Springer bereits Geselle und Schwiegersohn Clement Martins gewesen sein, zu dessen Nachfolger er vom Rat bestalt wurde. Die Urkunde über

der Lehrer an der Domschule 50 Rthlr. loco augmente vom Rate zugelegt wurden, Georg Lauterbach 1669—77, David Caspari 1678—81 und Michael Pinsdorffer 1681—1710.

diese Bestallung sei hier wortgetreu wiedergegeben, da sie am besten die damaligen Verhältnisse klarlegt, unter denen des Künstlers Erdenwallen sich gestalten konnte:

1) „Wir Bürgermeistere und Raht der königl.: Stadt Riga thun hiemit allermännigich denen daran gelegen kundt und zu wissen, daß wier den ehrbahren und kunstreichen Caspar Springer zu unseren Instrumentisten undt Kunstpfeiffer bestalt auff- undt angenommen inmassen er dann hiemit angenommen und bestalt sein soll, dieser Gestalt undt also: daß er zuforderst mit allen undt jeden Instrumentis Musicis nebst vier wollgeübten guten Gesellen undt einem Jungen selbst Sechste in allen unseren Kirchen, da man sein undt derselben nötig haben wirdt zur Music undt sonst sich sollen willig finden undt gebrauchen lassen.

2) Soll er und seine Gesellschaft auf den Güldestuben zu Hochzeiten der im Anno 1628: von unß publicirten Köstordnung [1]), so viel sein undt der seinigen aufwartung und abspeisung belanget, in aller dermaß sich vergelten, undt alle wege der zu Zeit Verordneten Hrn. Gesetz Herrn Befehl spezificierten Pön in selber Ordnung nach leben.

3) Soll Er jedesmahl wan eß von unß an Ihnen begehret wirdt, mit allerhandt lieblichem seitenSpiell auffwarten undt sich unverdrossen hören lassen.

4) Zu Fridenszeiten auff Sanct Peters Thurm alle nacht stetigeß zum fleißigsten gutte unablåßliche wache halten [2]), undt zur jedenn Stunde nach dem Klockenschlag, mit der Trompeten sich hören lassen zu Kriegß undt unfrieden Zeiten aber (welches Gott verhütten wolle) Soll ebenwohl die tage wache auf fleißigste versehen werden.

5) Soll Er jedes mahl zu angehender Tages und nacht Zeiten ein geistlich Liedt auf die besonderen Fest aber mit allen Stimmen, gute Muteten der Zeiterforderung nach abspielen.

6) Soll Er wochentlich 3 Tage, nemblich am Sonntage, Dienstag und Donnerstag zu Mittag undt Abendtmahl für den Klockenschlage 11 und 5 zu Sommer und 4 zu Winter-Zeiten mit allen Trometen auch so stark er in der gesellschafft sein wirdt mit gebürenden Instrumenten gute liebliche Moteten von deß Rahthaußthurm abblaßen, wie auch an den anderen Tagen in der Wochen deß Morgens umb 10 undt abendts umb 5 Uhr von S. Petri Thurm mit der Schallmeyen einn geistlich Psalm auß unserer Kirchengesangbuch, altem Gebrauch nach abspielen.

7) Da auch Ein Brunst oder Feür (welcheß Gott gnädig abwende) entstehet, soll er, alßbaldt er die Lohe ausschlagen siehet, oder Jhm sonsten daß eine Feüerbrunst entstanden, anmeldung geschiehet mit der Trometen solches anmelden, undt baldt drauff da eß bey Sommer Zeiten ist, eine Rohte Fahne, bei winterß Zeiten aber eine Laterna (:zu dero Behuffer gewöhnliche Vier liß· ℓℓ Lichte vom Stadt Cammer Herrn fodern undt empfangen soll:) an einer Stangen, gegen demselben Ohrte hinauß, da die Feüerß Not ist, am thurm heraußhangen, auff daß sich die Leute solch Feüer zu retten darnach zu richten haben mögen.

8) Soll Er sich selbst oder in Einer von seinen Gesellen, der dazu tichtig alle Nacht nichtern auff den Thurm finden lassen undt wache daselbst mit gebührlicher meldung aller stunden undt waß sonsten Vorerwähnter gelegenheit anoch vorlauffen möchte Im fleißiger Acht haben undt da diesfalls Etwas versäumet würde soll er selbst dazu zu antworten schuldig sein.

9) Wenn man Frembde hier einholen oder begleiten wirdt, soll er in der Persohn samt seinen Gesellen, so viell derer man jeder Zeit benötiget sein wirdt, mitreiten und die Trometen erschallen lassen und wäre es Sachen, daß in Kriegszeiten //: welcheß Gott gnädig abwende: // die Stadt etzliche Reuter außerhalb der Mauren zum Scharmuetzel oder sonst auch zu Felde schicken müsse, oder zur selben Zeit Brieffe zu übertragen, undt zu bestellen wehren, auch soll er zu solchen Zuge und Ausfall, Item die Brieffe in feintliche Oerter zu überlieffern. In Eigener

[1]) „Der Kön. Stadt Riga new reformierte Köstordnung. Wie es auff Hochzeiten beeder Gilttstuben daselbsten soll gehalten werden. Einem jeden so auff der großen Gilttstuben Hochzeit machen will, soll anderst nicht dann zulaß und erlaubtnüß des Hrn: worthabenden Bürgermeisters frei sein, durch den bestellten cantoren der Thumbschule die Brautmeß singen zu lassen, davor er Jhm mehr nicht alß zum hochsten 2 thaler entrichten, undt darüber durchaus kein ausspeißung oder andere Unkosten weder auff Jhm noch auff seine adjuuanten werden soll bei straff 30 Mark . . .“ etc.

[2]) Diese ebenso unkünstlerische wie aufreibende Tätigkeit des Nachtwachens auf dem Turm war der Gegenstand oftmaliger Bittgesuche Springers an den Rat, die jedoch kein Ergebnis brachten.

Persohn (: Es wehre dann, daß sich ein anderer gutwillig dazu wollte gebrauchen lassen :) ohne alle Außrede undt behelff mit zu Felde reiten, undt dieselbe bestellen [1]).

Hier entgegen haben wir Jhm hinwiderumb für Beide Dienste Einß für Alle zugesaget undt versprochen, eine freye Behausung auffm Thurm, da der vorige Instrumentist gewohnet, undt dazu zur Jahresbesoldung 200 Reichsthaler, undt mag er sich alle quartal mit 50 Rth. durch den Herrn Kämmerherrn solche seine Besoldung entrichten lassen, da ferner ihm aber an der Zahl der 6: Persohnen Einer oder mehr mangeln würde soll Jhm für jegliche Persohn Ein gewisses in der jährlichen Besoldung alle quartal 5 Rth. abgekürtzet werden, zum andern soll er von einer jeden Hochzeit auf der großen Güldenstuben, undt so lang die außrichen seiner Dienste undt aufwartung benötiget, vermöge der Köstordnung auff elff Reichsthler undt Einen Reichsthl, zum Handtpfennig auff der kleinen Güldenstube ebengleich wan Er mit der ganzen Gesellschafft auffwarten, babhafft sein, wann aber das halbe Spiell gebrauchet wirdt, soll er nur die Hälffte der Gelder zugewissen haben, worbey Jhnen bei gewissen Poēn laut besagter Hochzeitordnung im 54: Articul ernstlich verbothen sein soll, keinen mit den Trometen zu willfahren, Er sey dann von den Herrn Wortführenden Bürgermeister undt denn gesetzherren Jhnen befehliget worden.

Undt wenn wir denn befinden, daß Gedachter unser Instrumentist mit den nohtdürftigen Leuten, alß Mägden undt Dienstgesünde auff deren Hochzeiten umb ein Billiges zu spiellen sich nicht weigern undt dieselbe nicht übersetzen wirdt, wollen wir alßdenn auch die Versehung thun, daß Jhm von Frembden oder Einheimischen Spielleuten undt Böhnhassen, außer denen die schon von Unß die Begünstigung erlanget undt zu Chor mit auff zu warten schuldig sein, kein eindrang geschehen soll. Zum 3. soll Er die gefälle der dreyen umbgänge, nemblich auß weynachten Ostern und Pfingsten, wie auch der Freyheit in Privat- undt öffentlichen Gelage undt gastgebohte zu geniesen haben auch der Stadt Unpflicht frey sein. 4. Soll Jhm nebst seiner Gesellschaft frey sein, wann allhier nichts zu schaffen /: jedoch daß unterdessen nichts desto wehniger der Thurm alle nacht zum fleißigsten versehen undt sonsten wozu Er sich verpflichtet, kein mangell gespüret werde :/ Vermittelst erlangter Herrn wortführenden Bürgermeister Erlaubnüß auff denn Landt Hochzeiten gebrauchen zu lassen aber ohne deß Herrn worthabenden Bürgermeisters zulaß sich auß der Stadt keinesweges zu begeben, undt soll sich sonst allerseits dieser seiner Bestallung gemäß verhalten undt so lang Er ein ehrbahr Raht gefällig zu dienen verbunden seien.

Urkundtlich mit unserem Stadt Siegell beglaubiget.

Nikolaus Brauer Scr. m. p.

Datum Rigae. L. S. den : 10 : May Ao. 1648 [2]).

Aus diesem Dokument geht bereits hervor, welch bedeutsame Stellung die Musik im öffentlichen Leben nun einnahm. Auf Hochzeiten ging's gar lustig zu, hier wie anderswo; heißt doch im „Nachtbüchlein" bei der Erzählung von der Heirat des Florius und der Marzebille: „Auch so waren alda bestelt allerlei seitenspiell als positiff, harpffen, geigen, lauten, trummelscheidt, auch mancherlei pfeifen, drumeten, sampt vil und mancherlei drummen undt heerbaugken. Es wurden auch alda, weil man asse, gar schöne undt liebliche Gesang gesungen nach den Noten undt der Musica".

Manches ist uns von dieser Musica erhalten, umfangreicher allerdings ist die

[1]) Gleicht diese Bestallung Springers der an anderen Orten üblichen in fast allem, so ist dieser Punkt — die Bestellung von Briefen im Feldlager — ein einzig dastehender Ausnahmefall, den man sonst nirgends antrifft.

[2]) Auf der Rückseite: Bescheidt E. E. Raht begünstiget Jhm mit Seel: Element Martenß Dienst undt soll Jhm seine Bestallung formieret werden, iedoch daß Seel: Klements Wittibe daß trauerjahr zu geniesen habe. Gerhard von Ulenbrock scr. m. p.

Aus der Sorgfalt, mit der diese Urkunde abgefaßt ist (fanden sich doch drei voraufgegangene Konzepte dazu vor — die Bestallung selbst ist wunderschön kalligraphiert) habe ich die Berechtigung zu nehmen vermeint, alle Unregelmäßigkeiten der Satzbildung und der Rechtschreibung beizubehalten, um die Charakteristik zu wahren.

Sammlung von Hochzeitsgedichten jener Zeit — das meiste solcher Gelegenheitsmusik blieb eben Manuskript und ist verschollen.

Außer den Kompositionen Springers, die Nikolaus Busch in seinem Buche[1]) anführt, habe ich noch folgende Stücke aufgefunden:

1. Hochzeitlicher Braut-Tantz für Heinrich Adolf und Anna Meyer für 2 Soprane, Alt, Tenor und Baß. 1653.
2. Braut-Tantz für Johan von Preißwald und Sophia Dunten für 2 Soprane, Alt, Tenor und Baß. 1654.
3. Hochzeitlicher Braut-Tantz beneben einer Anmahnung zur Freude an die Gäste für Hermann Meyners und Sophia von Dunte. 1654.
4. Vierstimmiger Braut-Tantz für Capitain Henrich Scheyer und Elisabet Magdalena Andersson. 1661.
5. Fünfstimmiger Braut-Tantz für Melchior Dreilingk und Elisabet von Schwanenbergk für Sopran, Alt, 2 Tenöre und Baß. 1665.
6. Fünfstimmiger Braut-Tantz für Johannes Otting und Catharina von Dunte. 1667[2]).

Die materielle Lage des Instrumentisten war in regelmäßigen Zeiten keine schlechte. Eine wesentliche Erleichterung bot ihm die freie Wohnung am Turm, dann die Begünstigung, vom Steuerzahlen enthoben zu sein; außerdem war der Nebenverdienst ein ziemlich erheblicher, den er und seine Gesellen aus Hochzeiten, Begräbnissen und Festivitäten anderer Art zogen. Die Haupteinnahme-Quelle blieben die Hochzeiten in der Stadt und am Lande. Über diese bestimmte zwar der Rat, aber darüber hinaus gab es genug „Handtpfennig", daß alle auf ihre Rechnung kamen.

Als ihm im Jahre 1657 nach der russischen Belagerung sein Gehalt vom Rate aus Sparsamkeit plötzlich gestrichen wurde und man ihm bedeutete, er habe trotzdem in Anbetracht seiner freien Wohnung Kirchen und Türme weiterhin fleißig und getreu zu bedienen, war Springer doch nicht aller Mittel entblößt. Jedoch die Teuerung der folgenden Jahre machte ihm das Leben schwer. 1658 wird ihm und seinen Gesellen auch die vom Rat gestellte Kleidung abgeschnitten, sein Dienst jedoch um einiges vermehrt, so daß er nun täglich vom St. Petri-Turm herab ein Lied mit der Zinken oder Schalmeyen singen muß. Aus einer Supplik vom Jahre 1666 geht recht deutlich seine dürftige Lage hervor. Er sagt, er würde von seinen Gläubigern gesteinigt, der Rat möge ihm wenigstens in seinen vier Wänden zu einer ruhigen Stunde verhelfen.

Die Amtsdauer des Instrumentisten war auf Lebenszeit, sofern nicht besondere Umstände einen früheren Austritt verursachten. Sowie Springer als Geselle und Schwiegersohn Martins nach seinem Ableben die Stelle des obersten Stadtmusikers sich erwarb, so blieb sie ihm scheinbar auch bis an sein Lebensende, über das ich nichts auffinden konnte.

Bereits im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ist eine zweite Truppe der Springerschen an die Seite gestellt gewesen. Die Musikergilde der Stadt erweiterte sich nun von Jahr zu Jahr. Immer neue Zuzügler traten auf; in den 50er Jahren spricht man in den Ratsprotokollen von Instrumentisten tertii ordinis, in den 70er Jahren wird eine vierte Kompagnie erwähnt. Zwischen den Stadtmusici und diesen neuen Korporationen herrscht steter Brotneid; man wirft Springer vor, daß er zwei

[1]) Zur Geschichte des Rigaer Musiklebens im 17. Jahrhundert.

[2]) Die kritische Würdigung der Erscheinung Caspar Springers bleibe einer späteren Gelegenheit vorbehalten, wenn die Dokumente seines Schaffens durch eine Neuausgabe seiner bisher aufgefundenen Werke einer breiteren Öffentlichkeit übergeben werden können. Die hier aufgezählten Kompositionen fanden sich in der musikhistorischen Sammlung der Rigaer Stadtbibliothek.

städtische Hochzeiten an einem Tage mit Musik versorgt und langsam tritt auch in seinem eigenen Lager Unfriede und Zersplitterung ein. Im Jahre 1691 bitten vier Musiker der Springerschen Kompagnie, eine eigene, sechste Kompagnie gründen zu dürfen; so sieht er selbst zu, wie ihm langsam die langjährige Stellung untergraben ward. Lange dürfte er nach 91 nicht mehr gelebt haben und ein Nachfolger mit gleicher unbeschränkter Funktion ist ihm wohl kaum erstanden; der Beruf des Musikers hatte sich sozial zu sehr befreit und war der Gerechtsame des hochehrwürdigen Rates plötzlich entwachsen.

Die Äußerungen dieser drei Musiker aus Rigas Barockzeit sind längst verstummt. Wenn ihrer nun nach einer der größten Bewegungen, die dieses Land erlebt, Erwähnung geschah, so ward dies aus dem Bestreben heraus unternommen, verblichene Kulturarbeit einer Würdigung zu unterziehen, die leicht zu gering eingeschätzt wird.

Und faßt man vornehmlich den Umstand ins Auge, daß Riga trotz der Ungunst seiner geographischen Lage im Hinblick auf Kulturbewegungen, die vom Süden, hauptsächlich über und von Deutschland ihren Ausgang nahmen, doch in so sicheren Bahnen seine Entwicklung fand, so scheint jede Betrachtung dieses kulturellen Schaffens der Aufmerksamkeit würdig.

Fürst Konstantin von Hohenzollern und die Löwenberger Hofkapelle

Von

M. Gondolatsch, Görlitz

Am 3. September d. J. sind fünfzig Jahre verflossen, seit ein Schlagfluß das Leben des Fürsten Konstantin von Hohenzollern-Hechingen zu Polnisch-Nettkow bei Rothenburg a. O. beendete und damit eine Episode in der Musikgeschichte unserer Provinz Schlesien plötzlich abbrach, die wohl verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Der 1869 verstorbene Fürst war am 16. Februar 1801 als Sohn des regierenden Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, Friedrich, und seiner kunstsinnigen Gemahlin Pauline, einer gebornen Prinzessin von Kurland und Sagan, geboren. Im Jahre 1838 war er seinem Vater in der Regierung des Fürstentums gefolgt und hatte zehn Jahre später, veranlaßt durch die politischen Ereignisse jenseits des Rheins, seinem Ländchen eine Verfassung gegeben. Da er aber der Meinung war, daß das Heil der Zukunft in einem großen und einigen Vaterland ruhe, so verzichtete er 1849 zu gunsten Preußens auf seine Souveränität und zog sich auf seine schlesischen Besitzungen zurück. Er wohnte zunächst auf Schloß Hohlstein, das zwischen Bunzlau und Löwenberg in einer Abzweigung des lieblichen Bobertals gelegen ist. Nachdem er sich aber 1851 zum zweiten Male[1]) und zwar mit Amalie Schenk von Geyern zu Syburg, die der König von Preußen zur Gräfin von Rothenburg erhoben hatte, morganatisch vermählt hatte, und nun der ländliche Edelhof für das prächtige und

[1]) Die erste Ehe wurde 1820 mit Eugenie Beauharnais, Prinzessin von Leuchtenberg, geschlossen. Eugenie starb 1847.

gastfreie Hofleben, das der Fürst mit seinen reichen Mitteln für diese außerordentlich schöne, liebenswürdige und lebenslustige Frau schuf, nicht mehr ausreichte, erbaute er sich in Löwenberg im Anfange der fünfziger Jahre ein zwar einfaches, aber geräumiges und vornehmes Schloß, das heutige Kreis-Ständehaus. Der Fürst war preußischer General und Löwenberg war Garnison, und so fehlte auch militärischer Glanz nicht. — Fürst Konstantin war eine liebenswürdige und menschenfreundliche Natur, immer zum Geben und Wohltuen bereit. Er liebte die Malerei und besaß eine ansehnliche Gemäldesammlung. Aber seine ganze Leidenschaft galt der Musik; ihr war er nicht nur ein begeisterter Freund und opferbereiter Gönner, sondern er hatte selbst nicht unbedeutende musikalische Talente und Kenntnisse. So besaß er eine angenehme Tenorstimme und sang in seinen jüngeren Jahren bei Hofkonzerten in Hechingen, wie Berlioz berichtet, „mit hinreißendem Feuer, seelenvoll und herzenswarm". Auch eine Reihe von melodiösen Liedern[1]) hat er komponiert, die uns beweisen, daß er das technische Rüstzeug des Musikers wohl beherrschte. Was aber von größerer Bedeutung war, als diese gewiß nicht zu verachtenden Gaben, das war seine aus edler Begeisterung für alles Große und Echte in der Kunst geborne Hochachtung und Wertschätzung der Künstler, denen er nicht als fürstlicher Gönner und gebietender Herr, sondern als dankbarer Mensch und aufrichtiger Freund gegenübertrat. Diese edle Gesinnung betätigte er vor allem bei der Gründung, Erhaltung und Ausgestaltung seiner vornehmsten Schöpfung, seiner Hofkapelle.

Schon der Vater Konstantins hatte in Hechingen eine Hausmusik unterhalten, die um 1820 aus zwölf Mann bestand. Der Erbprinz kam damals infolge verwandtschaftlicher Beziehungen oft nach München und lernte am dortigen Hofe eine reichere Musikpflege kennen; er ruhte nicht eher, als bis in Hechingen eine Neugestaltung der Kapelle vorgenommen wurde. Thomas Täglichsbeck[2]) und Georg Wichtl[3]) wurden als Violinisten nach Hechingen berufen; ersterer wurde 1827 zum Dirigenten der auf fünfundzwanzig Mann vergrößerten Kapelle ernannt und pflegte, wie Berlioz bezeugt, mit Eifer und Geschick klassische Musik. Als Konstantin 1838 die Regierung seines Fürstentums übernommen hatte, verwandte er die reicheren Mittel, die ihm nun zur Verfügung standen, indem er berühmte Künstler und Komponisten zur Mitwirkung bei seinen Hofkonzerten einlud. So waren Hektor Berlioz 1842 und Franz Liszt 1843 seine Gäste. Das Jahr 1849 beendete diesen Abschnitt der fürstlichen Musikpflege; der Fürst ging nach Schlesien, Täglichsbeck wurde pensioniert, und die Mitglieder der Kapelle erhielten Urlaub auf unbestimmte Zeit bei vollem Gehalt. — Doch lange konnte Konstantin ohne Musik nicht sein. Kaum hatte er sich in Hohlstein häuslich eingerichtet, als er die ersten Mitglieder seiner ehemaligen Kapelle herbeirief. Ende 1852 wurde sodann die ganze Kapelle in Löwenberg gesammelt, und Täglichsbeck übernahm aufs neue ihre Leitung. Als der Löwenberger Schloßbau in Angriff genommen wurde, fügte der Fürst an der Gartenseite des Gebäudes einen geräumigen Saal an, der vierhundert Zuhörer aufnehmen konnte. Am 7. Dezember 1853 wurde er mit der ersten Sinfonie von Beethoven eingeweiht. Die

[1]) z. T. erschienen in der Stuttgarter Allgemeinen Musikhandlung.

[2]) Geb. 1799 zu Ansbach, gest. 1867 zu Baden-Baden. In Riemann, Mus.-Lex. 8. Aufl. 1916, zu verbessern, daß er nicht bis 1848, sondern bis 1857 Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern war, und zwar bis 1849 in Hechingen, von 1852—57 in Löwenberg.

[3]) Geb. 1805 zu Trostberg in Bayern, gest. 1877 zu Bunzlau i. Schles. Nach Löwenberg kam er mit der ganzen Kapelle 1852, nicht, wie Riemann angibt, 1826; dieses Jahr bezieht sich auf seinen Eintritt in die fürstl. Kapelle zu Hechingen.

Kapelle war damals dreißig Mann stark[1]). Da Täglichsbeck auch einen gemischten Chor gegründet hatte, der Fürst den Pianisten Apfelstädt, den Tenoristen Kluth und die Sängerin Frl. de Villars an seinen Hof gerufen hatte, so war für Mannigfaltigkeit der Programme gesorgt. Die Spielzeit begann im November und endete im April, so daß bei einem wöchentlichen Konzert gewöhnlich die Gesamtzahl vierundzwanzig erreicht wurde. Der Eintritt war für Personen jeden Standes, die sich eine Karte besorgt hatten, frei. Mit dieser Freigebigkeit hat der Fürst viel Segen gestiftet; noch heute erzählen alte Leute leuchtenden Auges von den künstlerischen Eindrücken aus jener „fürstlichen" Zeit. 1857 wurde Täglichsbeck seines Alters wegen pensioniert, und Max Seifriz trat an seine Stelle. Über diesen trefflichen Mann, der als Violinist, Kammermusiker, Dirigent und Komponist gleich Bedeutendes geleistet hat, braucht hier nicht ausführlicher gehandelt zu werden, da Karl von Stockmayer seine Biographie veröffentlicht hat[2]). Mit der auf fünfundvierzig Mann verstärkten Kapelle begann der neue Kapellmeister nun außer der klassischen besonders die moderne Musik zu pflegen; Liszts und Wagners Kompositionen wurden geistig erworben und bildeten nun mit den vom Fürsten schon seit längerer Zeit geschätzten Werken Berlioz den Grundstock der Programme. So wurde Löwenberg durch Seifriz verdienstvolle Tätigkeit eine der frühesten und erfolgreichsten Pflegestätten der „neudeutschen" Musik. — Die künstlerischen Leistungen der Kapelle müssen bedeutend gewesen sein; Hans von Bülow vergleicht sie 1858 mit den renommiertesten Hoforchestern, Berlioz berichtet in seinen Reisebriefen[3]) über sie in begeisterten Worten nach Paris, Liszt, der sie durch wiederholte Besuche beim Fürsten am besten kannte, hält die Musikpflege in Löwenberg für fortgeschrittener und gesicherter als in vielen großen Hauptstädten. Die hohen Leistungen der Kapelle wurden nicht nur durch das ununterbrochene Interesse des Fürsten, der selten eine Probe versäumte, oder durch die Tüchtigkeit des Dirigenten erreicht, sondern auch durch eine außerordentliche Beständigkeit ihrer Mitglieder, die meist von ihrem Eintritt bis zu ihrem Tode der Kapelle treu blieben. Freilich hatten sie auch ein in vielen Beziehungen beneidenswertes Los, das selbst den gefürchteten Berliner Kritiker L. Rellstab zu dem Ausruf: „Löwenberg, eine Insel der Glücklichen!" begeisterte[4]). Sechs Wintermonate hindurch bestand ihr Dienst in

[1]) I. Violine:
1. G. Wichtl, Kammermus.
2. Hübschmann, "
3. Stern, Kammermus.
4. Seifriz, M., Kammermus.
5. " E., Hofmus.

II. Violine:
6. Tröstler.
7. R. Wichtl.
8. M. Lorch, Hofmus.
9. Springer.

Viola:
10. Krezschmar.
11. Lange.
12. Meyer.

Violoncello:
13. Oswald, Kammermus.
14. H. Lorch, Hofmus.

Baß:
15. Hartmann, Hofmus.
16. Kohler, Hofmus.

Flöte:
17. Rothgeb, Hofmus.
18. Schuler.

Oboe:
19. Jägerhuber, Kammermus.
20. Schirott, Hofmus.

Klarinette:
21. Jakob, Hofmus.
22. Jäger, "

Fagott:
23. Blumenstetter, X., Hofmus.
24. " M.

Horn:
25. Maichle, Kammermus.
26. Kloß, Hofmus.

Posaune:
27. Zaumseil, Hofmus.

Trompete:
28. Lengefeld.
29. Menzel.

Pauken:
30. Weickert.

[2]) „Besondere Beilage des Staats-Anzeigers f. Württemberg" 1908. Nr. 2 u. 3.

[3]) Hektor Berlioz, Liter. Werke (Breitkopf & Härtel 1904) Bd. III. Brief 48 (v. 9. Mai 1863) und Bd. IV. Briefe 69 u. 70 (v. 9. u. 19. April 1863).

[4]) Neue Berl. Musikalische Zeitung 1854.

einem wöchentlichen Konzert, den Sommer konnten sie zu ihren Studien oder ihrer Erholung benutzen. Die meisten Künstler hatten Gelegenheit, durch Solospiel auf den verschiedensten Instrumenten sich den schönsten Lohn des Musikers, die Anerkennung der Öffentlichkeit und den Dank ihres sie schätzenden Herrn zu erringen. Dazu standen sie mit den führenden Geistern der deutschen Musikwelt in Berührung und hatten das stolze Bewußtsein, einem der berühmtesten und geachtetsten Musikinstitute des Vaterlands anzugehören.

Die Bedeutung der Löwenberger Hofkapelle für die deutsche Musikgeschichte zeigt sich am klarsten beim Studium der Konzertprogramme, die Hans von Bülow „wahre Musterprogramme" nennt, von denen Liszt rühmt, daß „in ihnen der herkömmliche Rahmen mit Geschmack und Vielseitigkeit erweitert" sei, und die bestätigen, was der Fürst einmal über seinen Kapellmeister an Liszt schreibt: „Herr Seifriz hält mit dem Jahrhundert Schritt"[1]). Es sind etwa dreihundert von den dreihundertsechzig Programmen der Löwenberger Zeit erhalten[2]), die uns ein klares Bild der dortigen Musikpflege geben. Jedes Konzert brachte eine Symphonie, eine oder zwei Ouvertüren, und im übrigen Lieder, Chöre, Solomusik für alle Instrumente und Stücke aus Opern und Oratorien. Fast neunhundert verschiedene Werke sind auf den Programmen genannt; daß die Klassiker einen reichlichen Anteil an dieser Zahl haben, versteht sich von selbst. Mozart und Haydn treten gegen die Hechinger Zeit zurück, Beethoven bildet mit seinen Symphonien und Ouvertüren das Rückgrat der Programme. Die dritte bis achte Symphonie wiederholen sich fast jedes Jahr, auch die „Neunte" wird einmal (1862) gewagt. Bach und Händel sind nur spärlich vertreten; die Zeit ihrer Wiedererweckung und der Herausgabe ihrer Gesamtwerke fällt in spätere Jahre. Dagegen haben Schumann, ein besonderer Liebling des Fürsten, Schubert und Mendelssohn eine außerordentlich starke und vielseitige Pflege gefunden. Von größter Bedeutung aber ist das Verhältnis des Fürsten zu den Neuromantikern und ihren Werken.

Die Beziehungen des Fürsten zu Franz Liszt waren ganz besonders herzlich. Ihr Anfang geht auf Hechingen zurück; im Dezember 1843 besuchte der damals vielgefeierte Virtuose den fürstlichen Kunstfreund. In Hohlstein war Liszt im Frühjahr 1851, für Löwenberg lassen sich sechs, zum Teil längere Besuche feststellen: April 1858, Mai 1859, Februar 1861, August–September 1861, September 1864 und September 1867. Wie herzlich ihr Verhältnis zu einander war, ersieht man aus einer Reihe von Einzelzügen. Der Fürst hatte Liszt gegenüber die Absicht ausgesprochen, „den Fortschritt der musikalischen Kunst auf eine außergewöhnliche Art zu beschützen" und ihn über den besten Gebrauch befragt, den man von einer gewissen, zu diesem Zweck bestimmten Geldsumme machen könnte. Liszt macht darauf in seinem Brief vom 18. August 1858[3]) den Vorschlag, der Fürst möge das Geld zur Unterstützung der von Franz Brendel geleiteten „Neuen Zeitschrift für Musik", die der neudeutschen Richtung diente und Liszts und seiner Freunde schriftstellerische Arbeiten veröffent-

[1]) Briefe v. hervorrag. Zeitgenossen an Fr. Liszt, herausgeg. v. La Mara (Breitkopf & Härtel 1895) Bd. II. Brief Nr. 86 (v. 5. Sept. 1857).

[2]) 169 Programme sind in Löwenberger Privatbesitz; die Programme von 1857 an (aus dem Seifrizschen Nachlaß) verwahrt die Landesbibliothek in Stuttgart. In meiner Sammlung von Abschriften fehlen etwa sechzig Stück aus den Jahren 1854—56; ich hoffe diese Lücke zu ergänzen, denn in der Berliner (ehemals Kgl.) Bibliothek muß eine Sammlung von Programmen aus den Jahren 1853–69 vorhanden sein, die 1899 durch den damaligen Kultusminister Bosse vom Chorrektor Titz-Löwenberg angekauft worden ist. Bis jetzt war es leider nicht möglich, die Programme zu erhalten. (Das ist unterdessen geschehen.)

[3]) Franz Liszts Briefe, herausg. v. La Mara. Breitkopf & Härtel 1893. Bd. I. Brief 204.

lichte, zahlen. Das tat der Fürst; 1200 Mk. hat er jährlich bis 1867 für diesen Zweck geopfert und damit dem Lisztschen Kreise und der Entwicklung der deutschen Tonkunst einen wahrhaft fürstlichen Dienst geleistet. — Als Liszt Weimar verließ, um nach Rom zu gehen, weilte er die letzten Wochen, die er auf deutschem Boden zubrachte, im August und September 1861 in Löwenberg, um dort seine lange unterbrochenen Arbeiten wieder aufzunehmen und ruhig weiter zu bringen. Er konnte sich, wie er am 16. September an Franz Brendel schrieb, schwer von der gastlichen Stätte trennen, da ihm der Fürst durch seine freundschaftliche Liebenswürdigkeit den Aufenthalt so angenehm als möglich gestaltete. Wie Liszt selbst, so wurde auch alles, was aus seinem Kreise und mit seinen Empfehlungen nach Löwenberg kam, vom Fürsten freundlich aufgenommen und nach Möglichkeit gefördert; die Namen Bülow[1]), Bronsart[2]), Raff[3]), Damrosch[4]), Remenyi, Reubke, Ingeborg Stark[5]), Anna Mehlig, Sophie Menter[6]), Alida Topp[7]) und viele andere beweisen das. Unter diesen Umständen ist es erklärlich, daß Liszt mit dreiundsechzig Werken der am meisten aufgeführte Komponist (in Löwenberg) gewesen ist. Neunundvierzig Klavierkompositionen des Meisters sind dort zu Gehör gebracht worden, manche aus dem Manuskript. Zwar hat Liszt nie öffentlich in den Hofkonzerten gespielt, sondern sich nur in den Kammermusik-Soireen in den fürstlichen Privaträumen hören lassen, aber fast alle Pianisten der damaligen Zeit kamen aus seiner Schule. Von seinen Chorwerken kam der 137. Psalm zweimal zur Vorführung, auch einige seiner Lieder wurden gesungen. Am bedeutsamsten ist aber die Aufführung seiner symphonischen Dichtungen, die von 1856 ab im Druck erschienen und seit 1858 in Löwenberg die Programme beherrschten[8]). In dem Konzert vom 25. April 1858 dirigierte Liszt die

[1]) Hans von Bülow, der in den Jahren 1858—65 in neun Hofkonzerten auftrat, hielt sich manchmal wochenlang als Gast des Fürsten in Löwenberg auf und berichtet in seinen Briefen, daß er sich „gottvoll amüsiert" habe. Der Löwenberger Konzertsaal ist gewiß der einzige Ort gewesen, der den genialen Musiker als — Schauspieler gesehen hat; denn wie ein französischer Theaterzettel vom 16. Februar 1862 angibt, hat „Mr. de Bulow" in dem Einakter von E. About „L'Assassin" den Alfred Ducamp, peintre, und „Mme. de Bulow" (Cosima, geb. Liszt, spätere Gattin Richard Wagners) die Mme. Perard, veuve, gespielt. Auch „Le caprice" von Musset wurde einmal in dieser Besetzung gegeben. — Bülow dirigierte am 15. Dezbr. 1861 seine Ouvertüre zu „Julius Cäsar", am 19. Februar 1862 seine Phantasie h moll (symphon. Prolog zu Byrons „Kain") und am 27. März 1863 seine Ballade für Orchester, „des Sängers Fluch".

[2]) Hans von Bronsart war von 1860—65 Hofpianist des Fürsten; er ist in dieser Zeit zweiundvierzigmal in den Hofkonzerten aufgetreten. Am 15. April 1860 und am 27. März 1862 dirigierte er seine symphonische Dichtung „Frühlingsphantasie". Seine Phantasie für Klavier „Axels Klage" wurde in Löwenberg 1860, sein Klavier-Trio in h moll 1862 gespielt. Auch seine spätere Gattin Ingeborg Stark ist in der Zeit von 1860—63 elfmal als Pianistin aufgetreten.

[3]) Joachim Raff führte 1865 seine I. Suite für Orchester in Löwenberg auf (dritte Aufführung überhaupt nach Müller-Reuter) und 1866 seine Konzert-Ouvertüre op. 123 (zweite Aufführung nach M.-R.).

[4]) Leopold Damrosch, damals in Breslau, trat 1861 zweimal als Violinist mit eigenen Kompositionen in Löwenberg auf (Violinkonzert d moll und Konzertstück für Violine). Auch Lieder von ihm wurden in Löwenberg gesungen.

[5]) S. Anm. 3, vorhergehende Seite.

[6]) Sophie Menter war vom Dezember 1867 bis April 1868 Hofpianistin des Fürsten. Sie vermählte sich 1872 mit dem ehemaligen Cellisten der Löwenberger Hofkapelle David Popper. Ihr Vater war einst Mitglied der Hechinger Hofkapelle gewesen.

[7]) Alida Topp (aus Stralsund) war vom März 1866 bis April 1867 Hofpianistin und wirkte in einundzwanzig Konzerten mit.

[8]) Hiernach ist die Bemerkung L. Ramanns in ihrer Liszt-Biographie (Breitkopf & Härtel, 1880) Bd. III. S. 90, Anm. richtig zu stellen: „Sonst (nämlich außer Sondershausen i. J. 1862) waren sie (die symphon. Dichtungen) nirgend zu hören". — Kapellmeister Max Seifriz wird in demselben

„Festklänge", den „Tasso" und die „Präludien", und ein Jahr später führte er den Löwenbergern den „Orpheus" vor (28. April 1859). Heinrich Gottwald schrieb damals in der „Schlesischen Zeitung": „Der Gesamteindruck dieser drei musikalischen Dichtungen war auf die gesamte Zuhörerschaft ein unverkennbar mächtiger, tiefgreifender und nachhaltig wirkender, und wenn sich dieselbe bei einer ihr neuen, fremdartig entgegentretenden Kunsterscheinung in manchen Teilen dieser hochpoetischen und wunderbar phantasiereichen Tongestaltungen bei erstmaligem Anhören auch nicht sofort orientieren und zurechtfinden konnte, so hat dies mit Rücksicht jener bezeichneten mächtigen Totalwirkung in der Tat nicht so viel zu bedeuten und findet seinen Erklärungsgrund zunächst in der originellen Ausdrucksweise Liszts, in die — wie bei allen selbständigen Kunsterscheinungen — hineinzuleben jedem mehr oder weniger nur durch die eigene geistige Tätigkeit und Mithilfe, nur durch vorurteilsfreie und liebevolle Hingabe an die Sache gelingen wird." Daß die symphonischen Dichtungen auch wirklich in Löwenberg Verständnis gefunden haben, beweisen ihre Aufführungszahlen: Präludien fünfzehnmal, Tasso elfmal, Orpheus und Mazeppa zehnmal, Ideale und Faust-Symphonie viermal, Festklänge dreimal, Prometheus und Hunnenschlacht einmal [1]).

Über die Beziehungen des Fürsten zu Berlioz ausführlich zu schreiben, erübrigt sich; das hat Julius Blaschke in der „Schles. Ztg." 1903 getan. Es soll hier nur auf den Besuch des Meisters in Löwenberg im April 1863 hingewiesen werden, bei dem er im vierundzwanzigsten Hofkonzert die Ouvertüre zum „König Lear", den zweiten und dritten Teil der dramatischen Sinfonie „Romeo und Julia", die Ouvertüre zum „Römischen Karneval" (dem Fürsten gewidmet) und die „Harold-Symphonie" dirigierte. — Es bleibt uns nur noch kurz das Verhältnis des Fürsten zu Richard Wagner zu behandeln. Wagner ist erst verhältnismäßig spät und auch nur in flüchtige Berührung mit dem Fürsten getreten. Die Werke Wagners wurden schon frühzeitig in Löwenberg bekannt und vielmal wiederholt. Die erste Komposition Wagners, der wir auf den Löwenberger Programmen begegnen, ist die Tannhäuser-Ouvertüre (Dezember 1853), die dann zum ausgesprochenen Lieblingsstück des Fürsten geworden sein muß, erreicht sie doch die höchste Wiederholungszahl überhaupt (zweiundzwanzigmal). Auch die Faust-Ouvertüre erscheint sehr oft (sechzehnmal), Lohengrin-Vorspiel, Rienzi- und Holländer-Ouvertüre werden vier- bis siebenmal wiederholt. Sonst wurden von Wagner Bruchstücke für Solo und Chor aus den meisten Opern dargeboten, auch die Trauermusik für Blasinstrumente zu Webers Beisetzung über Motive aus Euryanthe war zu hören. Wagner selbst aber hatte von der Existenz des großen Musikfreundes noch 1859 keine Ahnung. Er schreibt als Antwort auf einen Brief Liszts, der ihm mitgeteilt, daß er ihn nicht besuchen könne, sondern nach Löwenberg ginge, in der verzweifelten Stimmung des Verbannten: „Du scheinst über Deinen Sommer bereits disponiert zu haben, wobei Löwenberg und Leipzig sehr gut wegkommen, das dritte L. (Luzern) aber total vergessen ist. Nun, in diesem Luzern stecke ich, und genau betrachtet, ist es der einzige Ort der Welt, der mir jetzt möglich ist . . . Nun grüße mir Deinen Fürsten von Löwen-

---

Werke III. 67 fälschlich von S., III. 97, Anm. Ritter von Seifriz (jedenfalls Verwechslung mit Ritter von Seyfried) genannt. Im übrigen merkt man hier, wie auch in der Literatur über Wagner und Berlioz, daß die Löwenberger Hofkapell-Zeit in Vergessenheit geraten ist.

[1]) Müller-Reuter, Lexikon der deutschen Konzert-Literatur I. Bd. 1909, gibt die Reihenfolge der ersten Aufführungen der Lisztschen Kompositionen an; dabei steht Löwenberg bei den Präludien an neunter, Mazeppa an siebenter, Ideale an siebenter, Klavier-Konzert Adur an vierter, Faust an vierter, Totentanz an dritter, und bei den Episoden aus Lenaus Faust an dritter Stelle.

berg, oder wie er sonst heißt, und sag ihm, wenn der deutsche Bund mich nicht nächstens zurückriefe, ging ich nach Paris, um Deutschland der Länge und Breite nach zu verraten[1])" Als er dann 1863 nach Deutschland zurückkehren durfte und in Biebrich a. Rh. wohnte, unternahm er eine Konzertreise nach dem Osten, die ihn bis Petersburg führte. Auf dieser Reise berührte er, gewiß durch Liszts Vermittlung, auch Löwenberg und dirigierte dort im vierten Hofkonzert am 2. Dezember die Faust-Ouvertüre, das Lohengrin-Vorspiel, Versammlung der Meistersingerzunft und Vorspiel zu den Meistersingern, Liebestod und Verklärung aus Tristan und Isolde, den Walkürenritt und die Tannhäuser-Ouvertüre.

Das Ergebnis unserer Übersicht ist die Erkenntnis, daß der Fürst durch seine Kapelle eine hervorragende Pflege der neudeutschen Musikrichtung übte, ihre drei Führer, Liszt-Wagner Berlioz, haben in Löwenberg eine für die fünfziger und sechziger Jahre, die Zeit der bittersten Feindseligkeiten ihnen gegenüber, außerordentlich warme Aufnahme gefunden; aber auch die jüngeren Kräfte dieser Schule, J. Raff, Hans v. Bülow, Hans v. Bronsart, Ed. Lassen, Felix Dräseke, Leopold Damrosch, damals meist noch völlig namenlose Größen, haben hier liebenswürdige Teilnahme und tatkräftige Förderung erfahren. Von Wichtigkeit bleibt dabei, festzustellen, daß die Begünstigung dieser neuen Musik von seiten des Fürsten durch keine einseitige Parteinahme getrübt war; die liebevolle Pflege der Klassiker, die außerordentlich starke Darbietung der Werke Mendelssohns und Schumanns, die Berücksichtigung neuerer Komponisten des Leipziger und Berliner Kreises, wie Karl Reineckes, Rob. Volkmanns, Ferd. Hillers, Moritz Hauptmanns, Georg Vierlings, Max Bruchs, Waldemar Bargiels, beweisen das aufs klarste. Auch Johannes Brahms, dessen erstes Orchesterwerk, die Serenade für großes Orchester, 1860 erschien, stand bereits 1863 auf dem Programm. Es zeigt sich bei dieser ganzen Betrachtung eben der günstige Einfluß, den mächtige, wirklich kunstbegeisterte Persönlichkeiten auf die Gestaltnng der Programme ausüben können, namentlich wenn alle geschäftlichen Rücksichten wegfallen. Wenn diese maßgebenden Personen auch noch die nötige Bescheidenheit besitzen, sich mit eigenen Werken nicht vorzudrängen, so ist das besonders schön. Weder die Lieder des Fürsten, noch die Kompositionen der Kapellmeister Täglichsbeck und Seifriz erscheinen oft auf den Programmen, dagegen berührt es wohltuend, daß auch die Werke der Kapellmitglieder[2]) zu ihrem Rechte kommen. Alles in allem genommen bestätigt sich, was Liszt über die Löwenberger Programme sagt: „der herkömmliche Rahmen der Konzertprogramme ist mit Geschmack und Vielseitigkeit erweitert", und vielleicht geht auch der Wunsch Hans von Bülows: „diese wahren Musterprogramme möchten wir im Interesse der Kunst veröffentlicht sehen", einmal, wenn auch etwas verspätet, in Erfüllung!

[1]) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (Breitkopf & Härtel, 2. Aufl. 1900) II. Bd. Brief 290 vom 8. Mai 1859.

[2]) Jos. Huber, L. Jäkel, Klotz (Hornist), David Popper, C. Reichelt, Rothgeb, J. Stern und Georg Wichtl.

Bücherschau

Adler, Guido. Methode der Musikgeschichte. IV, 222 S. 8⁰. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 16 *M.*

Archiv für Musikwissenschaft. Herausgegeben von Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider. (Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung i. E. Bückeburg.) Erster Jahrgang. Bückeburg und Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

4. Heft (Juli 1919): Erich M. v. Hornbostel, Ch'ao-t'ien-tzĕ. — Georg Schünemann, Kasantatarische Lieder. — Peter Wagner, Ein bedeutsamer Fund zur Neumengeschichte. — Arno Werner, Zur Musikgeschichte von Delitzsch. — Adolf Aber, Das Convivium musicum in Weida (1583—1672). — Andreas Moser, Die Violin-Skordatur. — Elisabeth A. Krückeberg, Ein historisches Konzert zu Nürnberg im Jahre 1643. — Bernhard Engelke, Die Rudolstädter Hofkapelle unter Lyra und Joh. Graf. — Max Seiffert, Das Mylauer Tabulaturbuch von 1750. — Johannes Wolf, Ein neuer Mozart-Brief. — Johannes Wolf, Hugo Riemann. — Nachträge.

Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich und Anton Andres Schmelzer. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am österreichischen Hofe im 17. Jahrhundert. Von Dr. Egon Wellesz. In den Sitzungsberichten der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosoph.-Hist. Klasse 176. Band. 5. Abhandlung. Wien 1914.

Durch die vorliegende Arbeit werden wir zum erstenmal mit der bisher von der Forschung fast vollständig vernachlässigten Literatur der Ballettsuiten oder besser gesagt Opernsuiten des 17. Jahrhunderts bekannt gemacht. Es handelt sich um nicht weniger als 160 Suiten, die in den zwei von Wellesz herangezogenen Schmelzer-Handschriften der Wiener Hofbibliothek enthalten sind. Diese Handschriften sind wahre Fundgruben von Wiener Tanz- und volkstümlicher Musik des 17. Jahrhunderts, und es wäre nur zu wünschen, daß die österreichischen Denkmäler Proben dieser Musik veröffentlichten. Freilich werden dann weniger die Wiener Handschriften, die nur in 2 Stimmen, Violine und Baß (als Dirigierstimmen), notieren, heranzuziehen sein, sondern die Handschriften des Kremsierer Archivs, die eine Ergänzung der Wiener Codices darstellen.

Ganz abgesehen von der theatergeschichtlichen Bedeutung der Wiener Schmelzerhandschriften (es lassen sich nämlich mit ihrer Hilfe eine Menge Daten von Wiener Opernaufführungen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts feststellen) sind die Handschriften auch für die Kenntnis der Tanzformen des 17. Jahrhunderts äußerst wichtig. Zu wünschen wäre gewesen, wenn Wellesz ein paar biographische Daten über die Schmelzer zusammengetragen hätte. Immerhin hätte er die Hinweise Matthesons in der „Ehrenpforte" erwähnen können.

Ein etwas schiefes Bild von der Besetzung der Schmelzerschen Suiten gibt Wellesz (S. 4), wenn er sagt: „Joh. Heinr. Schmelzer pflegte vor allem noch die doppel- und dreichörige Schreibweise." Die doppel- und dreichörige Schreibweise kommt bei Schmelzer wie bei den meisten seiner österreichischen Zeitgenossen nur gelegentlich vor. Regel ist die vier- oder fünfstimmige Satzart, während die vollchörige (zwei- und dreistimmige) Schreibweise sich nur anläßlich von Aufführungen im Freien oder in der Kirche (chori spezzati) vorfindet. Ein kleiner historischer Fehler ist die Erklärung der „Mattacinada", die übrigens auch in einem anderen Ballett der Kremsierer Faszikel, ferner bei Lully vorkommt. Sie stammt nicht aus Florenz, wie Wellesz meint, und kommt nicht 1620 zum erstenmal vor, sondern wird bereits in Arbeaus Orchesographie, also schon 1558 erwähnt.

Anläßlich des von Wellesz ausführlich behandelten „Roß-Balletts" möchte ich auf ein weder von Weilen noch von W. gekanntes zweites in Wien aufgeführtes „Roß-Ballet" von Sbarra hinweisen. Das Textbuch (Raudnitz) führt den Titel: „La Germania esultante. Festa à cavallo". Es wurde am 12. Juli 1667 anläßlich des Geburtstages der Kaiserin Margareta aufgeführt. Die Musik war von J. H. Schmelzer, die Besetzung laut der Mitteilung des Vorworts eine besonders starke, „. . . con strepitosa armonia da un pienissimo concerto di Timpani e Trombe . . ."

Die Schmelzerstudie von Wellesz ist eine bedeutende Bereicherung unserer Kenntnis der Instrumentalmusik, speziell der Suitenmusik des 17. Jahrhunderts und für jeden in diesem Ge-

biete Arbeitenden von besonderer Wichtigkeit. Das Buch gewinnt noch durch die Beigaben von vielen Notenbeispielen an Anschaulichkeit.

Paul Nettl.

Bekker, Paul, Kunst und Revolution. (Flugschriften der Frankfurter Zeitung, Nr. 5, Frankfurt a. M. 1919.) 60 ₰.

Eine kleine Schrift nur, die aber an Bedeutsamkeit und Fülle der Gedanken Bände aufwiegt. Fragen werden aufgeworfen, welche ohnehin alle künstlerisch-sozial gesinnten Musiker und Musikfreunde aufs lebhafteste bewegen, und werden in einer Weise behandelt, die — bei aller Kürze der Darstellung — einerseits die Probleme klärt, andererseits neue Anregungen gibt, vor neue Rätsel und Aufgaben stellt. Sind doch wie auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens, so auch in der Tonkunst durch die Revolution unabsehbare Möglichkeiten eröffnet worden. Möglichkeiten, wie Bekker hervorhebt, des Segens und Fluchs, Hoffnungen und Gefahren.

Um dreierlei handelt es sich: die Revolutionierung des schaffenden, des ausübenden Künstlers und des Publikums. Und was dabei in Frage steht, sind nicht nur irgendwelche materiellen Änderungen, wirtschaftliche oder soziale Interessen, sondern nichts Geringeres als das Leben der Tonkunst selbst. Die Erhaltung und immer neue Belebung der idealen künstlerischen Werte ist es, die durch die Revolution entscheidend beeinflußt wird. Auf der einen Seite sind viele hemmenden Fesseln gefallen; die Stunde der Befreiung der Künstlerschaft ist herangenaht. Denn auch der Musiker — ob schaffend oder ausübend — war „Proletarier" und die Musik eine „Kunst des Besitzes". Was sich bisher „Volkskunst" nannte, waren Armseligkeiten, ein Almosen der Begüterten an die große Masse. Das „Kapital" entschied über den Kunstbetrieb: gegenüber dem Schaffenden waren „Geschmack und Urteil" maßgebend, über Theater und Konzert herrschte der fürstliche Mäzen oder der Abonnentenkreis. Der Kassenstand bestimmte die Aufstellung des Spielplans, die Neueinstudierungen, die Gastspiele (Starsystem!). Der Künstler war, so „frei" er scheinen mochte, in Wahrheit durch das plutokratische System des Musiklebens aufs äußerste beengt und bedrückt. Und das Publikum? Ja, das waren eben trotz aller (noch so gut gemeinten) Volkskunst-Bestrebungen doch immer nur die oberen Schichten; bloß ein verhältnismäßig kleiner Bruchteil des Volksganzen nahm am Kunstleben rezeptiv Anteil.

Alles das kann jetzt anders werden. Es können die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Schranken fallen, in die unser Musikleben gebannt war. Auch der Künstler erhält nunmehr das Selbstbestimmungsrecht (Bühnenräte an vergesellschafteten Theatern; Beseitigung des Agenten als selbsttätigen Unternehmers). Freilich entsteht damit auch die Gefahr der Anarchie, die gerade im Kunstbetrieb — bei der sprichwörtlichen Unbeständigkeit und Selbstüberschätzung der Künstler-Persönlichkeit — nicht zu unterschätzen ist. Ebenso ist die Besorgnis der Nivellierung des Kunstlebens bei der „Auslieferung an die Massen" nicht von der Hand zu weisen. Den drohenden Übelständen begegnen kann letzten Endes nur die soziale Gesinnung der Künstlerschaft und des Publikums, ernster Wille zur gemeinsamen Arbeit und vertrauensvolle Unterordnung unter die Persönlichkeiten, deren Befähigung zur Führerschaft sich erwiesen hat. Nicht unwesentlich ist dabei die künstlerische Erziehung, die freilich nicht, wie bisher, im Intellektuell-Artistischen stecken bleiben darf, sondern das Ziel der Herzensbildung verfolgen muß; Geschmack und Urteil sind durch „freie Gefühlshingabe und ethische Willensbereitschaft" zu ersetzen.

Bekker hat, wie gar nicht anders zu erwarten, die durch die Revolution geschaffene Lage unseres Musiklebens und die Möglichkeiten der weiteren Entwicklung klar erkannt. Das einzige, womit man sich nicht völlig einverstanden erklären kann, ist die auch hier — wie im „Deutschen Musikleben" und dem „Sinfonie"-Vortrag — stellenweise bemerkbare Einseitigkeit in der Betonung der soziologischen Seite der Tonkunst. Das große Verdienst, das er sich als erster Systematiker der musikalischen Gesellschaftslehre erworben hat, soll ihm in keiner Weise geschmälert werden; nur darf man nicht übersehen, daß das soziale Moment nur *eine* Seite der Tonkunst ausmacht. Es muß daher als Übertreibung zurückgewiesen werden, wenn Bekker von der „Wahnidee, daß man Kunst ‚verstehen' könne und müsse" spricht (S. 29; ähnlich S. 15 ff.). Sogar aus *soziologischen* Gründen muß die Musik „verstanden" werden; denn ihre gesellschaftliche Bedeutung besteht doch darin, daß sie eine „Mitteilung" des Künstlers an das Publikum ist: welchen Sinn hat eine Mitteilung in unbekannter Sprache? Zum zweiten aber ist das, was der Soziologe als musikalische Sprache und damit als bloßes Mittel des menschlichen Gefühlsausdrucks bezeichnen

mag (auch Bekker?), mehr als ein bloßes Werkzeug, wenn man die Tonkunst vom Standpunkt der Ästhetik aus betrachtet; der Ästhetiker, der nicht die einzelnen „Seiten", Ursachen, Wirkungen der Musik betrachtet, sondern „sie selbst um ihrer selbst willen", wird in der Tonsprache eine musikalische Wesenheit, wo nicht sogar das volle Wesen der Tonkunst erblicken (Halm). Und dieses Wesen, diesen Kern der Musik voll erleben, immer tieferes Verständnis dafür erlangen zu wollen, — das soll eine „Wahnidee" sein? Wer freilich Verstehen mit Wissen, mit etwas rein intellektuell Angeeignetem gleichsetzt, wie Bekker dies tut (S. 15, 16), muß es als unkünstlerisch verwerfen, auch vom ästhetischen Standpunkt aus. Aber es gibt ein Verstehen, das auf einem ursprünglichen „Wertfühlen" beruht, „intuitive Wesensschauung" ist (Scheler), — und dieses Verstehen muß das Ziel der musikalischen Erziehung sein; einer Erziehung, die nicht Ausdrucksmittel und artistische Kunstgriffe kennen lehrt, sondern Musik als Musik aufnehmen — und verstehen. Hier ist etwas Letztes, nicht mehr weiter Erklärbares; etwas, das nur gefühlt werden kann. Hier bestehen Wertqualitäten, die über das Menschliche — das für Bekker das Maß aller Dinge ist (S. 31) — hinausgehen. Mag also die musikalische Soziologie und Soziopolitik von noch so hoher Bedeutung sein, so hüte man sich doch davor, die Tonkunst ausschließlich unter sozialen Gesichtspunkten zu betrachten. Für das Wesen alles Musikalischen ist es nicht entscheidend, ob es „Kunstwerke und Musikerpersönlichkeiten, Moden und Geschmacksrichtungen, sondern ob es Musik gibt" (Halm).

Arthur Wolfgang Cohn.

Bekker, Paul. Neue Musik. (Tribüne der Kunst u. Zeit, herausgegeben v. Kasimir Edschmid.) 80 S. kl. 8°. Berlin 1919. Erich Reiß. 2.60 *M.*

Biehle, Johannes. Beiträge zur Musikalischen Liturgik. 76 S. 4°. Mit Bilderschmuck. Leipzig und Hamburg 1919. Gustav Schloeßmann. 8 *M.*

Bölsche, Franz. Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. 5. Aufl. VIII und 123 S. gr. 8°. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 3 *M.*

Breithaupt, Rudolf Maria. Die natürliche Klaviertechnik. Systematische Darstellung des kunstgemäßen Klavierspiels auf natürlicher, psychophysiologischer Grundlage, mit besonderer Berücksichtigung der Schwungkraft, Schwerkraft und Druckkraft des gesamten Spielkörpers. Mit zahlreichen photogr. Abbildungen, Zeichnungen und Notenbeispielen. III. Teil. Praktische Studien. Übungen und Vortragsstücke zur Entwicklung der Schwungkraft, Schwerkraft und Druckkraft ... II. Heft. Rollschwung und Kreisung. IV und 205 S. 2°. Leipzig, C. F. Kahnt. 6 *M.*

Casimiri, Raffaele, maestro de la Cappella musicale Lateranense, Il Codice 59 dell'archivio musicale lateranense, autografo di Giov. Pierluigi da Palestrina. Con appendice di composizioni inedite e dieci tavole fototipiche. Roma, tip. Poliglotta Vaticana. 1919. In 8°, gr. di pp. X – 138 – 28. Lire 12.

Die auf S. 567 des neunten Heftes angezeigte Veröffentlichung Casimiris ist seit einiger Zeit in meinem Besitz und bin ich damit in der Lage, darüber Bericht zu erstatten.

Seit Baini hat kein italienischer Gelehrter von Bedeutung sich an der Palestrinaforschung beteiligt; die Schriften Respighis über Palestrinas Anteil an der römischen Choralreform bilden ein Intermezzo, sind auch durch Raf. Molitor und sein großes Werk über denselben Gegenstand bald überholt worden. So hat die Last der Palestrinaforschung vornehmlich auf den Schultern Haberls geruht, der sie in Ehren und mit großem Erfolg getragen hat. Ohne seine Palestrina-Ausgabe und die zahlreichen im Kirchenmusikalischen Jahrbuch veröffentlichten Aufsätze über die römische Musik des 16. Jahrhunderts würden wir heute noch im Banne der tendenziösen Anschauungen Bainis stehen. Wenn sich nunmehr unter den römischen Musikern einer findet, der sich um die Schätze der heimischen Archive bemüht, so wird das mit Befriedigung aufgenommen werden. Dagegen haben sogar diejenigen nichts einzuwenden, die bisher das Geschäft des Durchstöberns italischer und auch römischer Musikarchive mit besonderem Eifer betrieben haben, die Deutschen. Seine Befähigung zu solchen Studien hat Casimiri durch eine kleinere Schrift nachgewiesen, von der im Dezemberheft S. 198 ff. die Rede war.

Haberl ist es auch gewesen, der zum ersten Male in neuerer Zeit auf den einzigen erhaltenen Autographenband mit Kompositionen Palestri-

nas hinwies, der im Lateranensischen Musikarchiv unter den außer Gebrauch gesetzten Bänden die Nummer 59 trägt [1]). Von seiner Entdeckung gibt Kunde Bd. 25 und 31 der Palestrina-Ausgabe; letzterer legt auch zwei Faksimiles daraus vor, eine Strophe des Hymnus Vexilla regis und die Improperien. Haberls Nachweis hat leider die Freunde der Musikgeschichte nicht sonderlich aufgeregt, am wenigsten die natürlichen Hüter des Schatzes, und es klingt spaßig, was Casimiri über eine Episode auf dem internationalen historischen Kongreß zu Rom 1903 zu berichten weiß. Mit bewegten Worten kündigte damals der Maestro Cametti das Verschwinden des Bandes an. „Questo autografo . . . parte intangibile del patrimonio artistico nazionale, sul quale gelosamente devono convergere gli occhi di tutti gl' Italiani . . . è scomparso recentemente dall' archivio in cui si trovava custodito; e, quel che è peggio, senza che la sparizione sia stata palesata e gli autori rintracciati. La perdita per Roma, e forse per l' Italia, di così rarissimo cimelio è un fatto che affligge profondemente, e su di esso ho voluto richiamare l' attenzione di così illustre Assemblea." In der Tat nahm sich auch das italienische Unterrichtsministerium der Sache an und — verschickte an die wichtigsten diplomatischen Vertretungen Italiens im Auslande ein Zirkular usw. Das beklagte Autograph Palestrinas aber schlummerte weiter im Archiv von S. Giovanni. Nicht einmal dessen würdiger Vorsteher, der cantore-archivista Orazio Barattini wußte darum, im Gegenteil, er hatte bereits 1902 eine Untersuchung der Angelegenheit beantragt, eine Komission von vier Kanonikern war ernannt worden, um der Sache auf den Grund zu gehen, ohne daß man jemals von den Ergebnissen etwas vernommen hätte. Es wurde nur bekannt, daß — ein Kasten, der den Palestrinaband bergen sollte, bei der Öffnung sich als leer herausstellte: so wird das Gerücht vom Verschwinden des Schatzes entstanden sein. Als aber Casimiri den Cod. 59 wiedergefunden, ergab sich daß er sich niemals in dem genannten Kasten befunden haben kann, weil dieser von kleinerem Umfange war, als der Palestrinaband!

Der frdl. Leser wird aus dem Vorhergehenden die natürlichen Schlußfolgerungen über die Ordnung, die in manchen römischen Musikarchiven herrschen muß, über die Sorgfalt, welche ihre Vorsteher ihnen widmen, und über andere Dinge, nicht allein über die Geschichte mit dem Kasten, die bei Casimiri mit der einer so wichtigen musikalischen Reliquie gebührenden Ausführlichkeit erzählt ist, selber ziehen.

Haberl hatte (S. V. der Vorrede zu Band 31) vermutet, daß Cod. 59 mit den gegenüber und untereinanderstehenden [2]) Einzelstimmen als Vorlage für den Kopisten größerer Chorbücher diente, da er für den unmittelbaren praktischen Gebrauch zu klein und zu eng geschrieben war. Es handelt sich demnach um die originale Umschrift der Kompositionen aus ihrer tabulaturmäßigen ersten Niederschrift. So meint es auch Casimiri. Wenn aber Palestrinas eigene Hand neben den Improperien die Namen einiger Sänger eingetragen hat — z. B. neben der Sopranstimme des coro primo steht Julius, neben dem Alt Petrus, neben dem Tenor Alexander, neben dem Baß Franciscus — so dürften sich diese Namen auf die erste und Probeausführung beziehen, da bei der Ausführung in den großen Basiliken der Chor doch stärker besetzt war. Zu der von Kinkeldey und Schneider jüngst behandelten Angelegenheit der ältesten Partituren bringt unser Cod. 59 leider keinen neuen Aufschluß. Casimiri erinnert aber an eine Notiz in einem Briefe Palestrinas an den Herzog von Mantua 1570 (bei Bertalotti, Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova p. 49), in dem er sagt, er habe der Bequemlichkeit halber (per meglio contemplarlo) die Motette gleich spartiert (partito il motetto). Demnach war das in Partitursetzen mehrstimmiger Vokalstücke auch in Rom bekannt, aber es galt für etwas minderwertiges, geradeso wie der Spanier Bermudo (bei Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh. S. 188) es für barbarisch und nur für Anfänger geziemend erklärt, die Stimmen übereinander zu schreiben und mit Taktstrichen zu versehen (partire = Einteilen mit Taktstrichen.)

Kein einziges der 94 Blätter des Cod. 59 ist datiert. Dennoch macht Casimiri wahr-

[1]) In einem handschriftlichen Kataloge der Schätze des lateranensischen Musikarchivs, verfaßt 1754 vom damaligen Kapellmeister der Basilika, Girolamo Chiti, ist Cod. 59 erwähnt; Chiti ahnte nicht, daß er von der Hand Palestrinas stamme, sondern hebt nur die pessima scrittura. und den peggio inchiostro besonders hervor. Erst Haberl hat durch Vergleich der Textschrift mit authentischen Quittungen u. a. des Meisters in den römischen Archiven den autographen Charakter festgestellt.

[2]) Mehrmals stehen alle vier Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß, untereinander auf derselben Seite eines Blattes; vgl. die Faksimiles bei Haberl l. c. S. 173 und Casimiri tav. VII.)

scheinlich, daß die Blätter innerhalb der Jahre 1555—1589 zu drei verschiedenen Zeiten von Palestrina geschrieben wurden. Haberl hatte sich für die Jahre 1555—61 ausgesprochen. Bemerkenswert ist der Nachweis, daß die am Rande vermerkten Sängernamen nicht auf die lateranensische, sondern die vatikanische Basilika hinführen. Deutliche Spuren der Einrichtung des Codex für den Druck beweisen, daß er wenigstens bis zum Zeitpunkt des Druckes noch im Besitze des Komponisten war; wann und wie er ins Lateranarchiv gelangt ist, läßt sich nicht bestimmen, da die vorhandenen Kataloge des Musikarchivs keinen sicheren Schluß gestatten.

Eine bemerkenswerte Besonderheit sind die zahlreichen Verbesserungen, die Palestrina an seinen Werken vorgenommen hat. Manche Noten wurden geändert, hier und da der Rhythmus ausgeglichen, ganze Stellen gestrichen oder gekürzt. Casimiri behandelt sie mit Verständnis und sucht den Gründen der Veränderung auf die Spur zu kommen. Einigemal zieht er die ursprüngliche Lesart der späteren vor. Man braucht aber nicht in solchen Fällen, wie Casimiri es tut, eine fremde Hand zu vermuten. Einmal freilich hat die Änderung einen parallelen Einklang zustande gebracht (S. 36 bei respice); andere Korrekturen lassen aber eine bestimmte praktische Absicht erkennen, so diejenigen auf S. 32—35, wo regelmäßig das hohe g ausgemerzt und die Oberstimme nur bis zum f geführt wurde.

Im Responsorium Libera me des Totenoffiziums wechselt an einigen Stellen die einstimmig-gregorianische Melodie mit der polyphonen Komposition ab. Casimiri vergleicht hier die choralische Fassung mit derjenigen der Editio medicaea (1614—15) oder vielmehr der neueren Regensburger Fassung und derjenigen der Editio vaticana. Es wäre hier besser gewesen, wenn er in den Chorbüchern des Lateranarchivs Umschau gehalten hätte, um die Herkunft der Lesart ausfindig zu machen, die Palestrina vorlag, als er das Libera verfaßte, oder um andernfalls festzustellen, daß er sie nach der in Rom damals üblichen selbst formuliert hat.

Eine ausführliche Untersuchung erfahren die Haberlschen Übertragungen in der Palestrina-Ausgabe Bd. 25, 27 und 31. Hierbei stellen sich merkwürdigerweise viele nichtoriginale Textunterlegungen, Stimmenvertauschungen, auch ungenaue Lesungen heraus. Viele darunter sind unerwartet und vermögen das Vertrauen in die Arbeitsweise Haberls etwas zu erschüttern. Mir selber waren vor mehr als 30 Jahren ähnliche Dinge aufgefallen, als ich bei der Herstellung meiner Dissertation über „Palestrina als weltlicher Komponist" die Haberlschen Übertragungen mit Originaldrucken von Palestrinas Madrigalen verglich; ich habe aber damals die Sache nicht weiter verfolgt. Bei den Änderungen der originalen Textunterlage ließ sich Haberl offenkundig mehrmals von der Absicht leiten, akzentuierte Silben im Gegensatz zu Palestrina zu belasten. Seltsam ist auch, daß die von Haberl für die Verse 4 und 6 als fehlend gemeldete Stimme des Altus II im Psalm Ecce nunc sich im Cod. 59 ausgeschrieben findet; die auf Haberls Veranlassung von Haller in Regensburg nachkomponierte Fassung der Stimme entfernt sich allerdings wenig vom Original. Vielleicht erklären sich die zahlreichen Fehler der Haberlschen Übertragung daraus, daß Haberl nicht von Anfang an die Stimmen zur Partitur zusammenfügte, sondern jede Stimme für sich abschrieb, die Partitur dagegen weit von den Originalen herstellte, wo eine Kontrolle nicht mehr möglich war, wenn ein Versehen sich ergab oder eine Stimme durch irgend einen Zufall abhanden gekommen war. Die neuen authentischen Lesarten wird jeder zukünftige Benutzer der Palestrina-Ausgabe zu beachten haben. (S. 48—74.)

Weiter enthält Cod. 59 mehrere Hymnenstrophen, die Haberl nicht veröffentlicht hat. Casimiri gibt sie alle heraus (Appendice p. 1—27) und steuert damit zur Palestrina-Ausgabe neue echte Kompositionen des Pränestiners bei [1]. Es sind die folgenden:

Hymnus Tibi Christe, splendor patris Str. 1: Vita, virtus cordium, Str. 3: Quo custode procul pelle.

Hymnus Conditor alme siderum Str. 2: Qui condolens interitu, Str. 4: Cuius forti potentiae.

Hymnus Christe redemptor omnium Str. 2: Tu lumen, tu splendor patris, Str. 4: Sic praesens testatur dies, Str. 6: Nos quoque qui sancto tuo.

Hymnus Hostis Herodes impie Str. 2:

[1] Das Bestreben Casimiris, von den Haberlschen Übertragungen unabhängig zu sein, geht so weit, daß er die von Palestrina durch das Zeichen ·//. angedeuteten Textwiederholungen in den Singstimmen im Gegensatz zu Haberl, der sie kursiv druckte, hinter dem Zeichen ·//. in Klammern setzt.

gewidmet. Es wäre zu wünschen, daß der Verfasser an manchen Stellen und in manchen Gebieten noch mehr ins einzelne gegangen wäre, wodurch die Überzeugungskraft seiner Darlegungen mehrfach noch gewonnen haben würde. Wir hoffen, ihm bald in spezielleren Untersuchungen wieder zu begegnen. — In der Literaturübersicht findet sich (S. 157 und schon S. 25) ein Lapsus: der bekannte Sagen- und Märchenforscher heißt von, nicht van der Leyen.

Albert Leitzmann.

Enzinger, Moriz. Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 17. Jahrhundert (Stoffe und Motive). Zweiter Teil. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 29. S. 413—614. Berlin 1919. Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte.

Frings, W. Vom Musikalisch-Schönen im Deutschen Volkslied. Bonner Dissertation 1915.

Die Arbeit mit dem verlockenden Titel zerfällt in drei Teile: 1. Geschichtliche Entwicklung des [Begriffs vom] Musikalisch-Schönen; 2. Begriff, Wesen, Bedeutung und geschichtliche Entwicklung des deutschen Volksliedes (beide abgedruckt im Paderborner Cäcilienvereinsorgan); 3. Wie zeigt sich uns das Musikalisch-Schöne im deutschen Volksliede? (die eigentliche Dissertation). So lobenswert Fleiß und Gesinnung, so bescheiden sind die wissenschaftlichen Ergebnisse: man findet zwar eine Fülle von Aussprüchen berühmter Leute über das Musikalisch-Schöne seit der Antike und über die Reize des deutschen Volksliedes kompiliert, aber es fehlt ebenso an eigner ästhetischer Orientierung wie an zulänglicher Definition dessen, was als Volkslied gelten soll. Zudem wird meist bloß über die Texte geplaudert und statt irgend eines Anlaufs zu hermeneutischer Analyse bei ein paar allbekannten Notenbeispielen von „schön, kurz, einfach, gemütvoll" geschwärmt. Wenn in dem ziemlich spärlichen historischen Teil die Limburger Chronik als „Liederhs." bezeichnet wird und man vollends gleichermaßen den gregorianischen Choral und Webers Agathenarie als geistliche Volkslieder rubriziert findet, so muß man bedauernd darüber den Kopf schütteln, was heutzutage alles als „musikwissenschaftliche" Doktorarbeit in Deutschland durchgelassen wird. Wohin soll das schließlich anders führen als zu einer völligen geistigen Valutaentwertung?

H. J. Moser.

Glasenapp, C. Fr. Siegfried Wagner [...] seine Kunst. Gesammelte Aufsätze über [...] dramatische Schaffen Siegfried Wagn[...] Mit Buchschmuck und Federzeichnungen [...] Franz Stassen. Neue Folge II: Sonn[...] flammen. VIII, 130 S. gr. 8°. Lei[...] 1919. Breitkopf & Härtel. 12 M.

Kofler, Leo. Die Kunst des Atmens. Als Gr[...] lage der Tonerzeugung für Sänger, S[...] spieler, Redner, Lehrer, Prediger usw. [...] übersetzt von Clara Schlaffhorst und He[...] Andersen. 11., durchgesehene Auflage. [...] und 96 S. 8°. Leipzig 1919. Brei[...] & Härtel. 2.50 M.

Kretzschmar, Hermann. Führer durc[...] Konzertsaal. I. Abteilung, Bd. 1/2: [...] fonie und Suite. 5. neu durchges[...] Auflage. VIII, 864 S. 8°. Leipzig 1[...] Breitkopf & Härtel. 25 M.

Lange, Fritz. Josef Lanner und Johann St[...] Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke. [...] authentischen Quellen und nach den ne[...] Forschungen dargestellt. 2. Aufl. 107 [...] Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 4.[...]

Lasserre, Pierre. L'Esprit de la musiqu[e fran-]çaise. 12°. Paris 1917, Payot. 3.50 [...]

Lert, Ernst. Mozart auf dem Theater [...] 39 Bildern. XVIII, 491 S. Berlin [...] Schuster & Löffler. 12.50 M.

Seit etwa 20 Jahren hat sich die M[...] forschung endlich darauf besonnen, daß i[...] damit gedient sein kann, auf den Lorbe[...] Jahns auszuruhen, sondern daß sie die [...] hat, das von Jahn gezeichnete, den Ansch[...] der Romantik entsprechende Mozartbild a[...] allgemeine Gültigkeit zu prüfen und sich [...] großen Vorgänger gegenüber ihre geistige [...] ständigkeit zu wahren. Die Romantik [...] allzusehr geneigt, ihr eigenes Ideal in [...] Leben und Kunst hineinzudichten. S[...] Tagen Bismarcks ist aber unsere kunstg[...] liche Betrachtungsweise realistischer un[...] vertiefter geworden. Während in breiter[...] ten noch immer das romantische Mo[...] ins Spielerische und Süßliche verwässe[...] Wesen treibt, weht in den führenden [...] eine frischere Luft: sie entdecken an Mo[...] an jedem großen Schöpfergeiste, neu[...] ahnte Seiten seines Wesens, die ihn [...] dernen Zeit als überraschend verwandt e[...] lassen. Es hat eine Zeitlang Leute geg[...]

von dem verwaschenen älteren Mozartideal unbefriedigt, in voller Naivität Mozart überhaupt für veraltet und die Verehrung für ihn für eitel Heuchelei erklärten. Solche kindlichen Trugschlüsse haben wir jetzt nicht mehr nötig. Wir besitzen wieder einen Mozart, der wirklich in voller Frische unter uns lebendig ist. Daß es der „allein echte und wahre" ist, wollen wir uns freilich nicht einbilden. Der Genius entschleiert jeder Zeit wieder andere Seiten seines vielfältigen Wesens und was wir allein vermögen, ist, uns darüber klare Rechenschaft zu geben und dadurch den Weg für das richtige Verständnis, soweit es uns überhaupt gegeben ist, frei zu machen.

Es ist sehr bezeichnend, daß die neuere Zeit das Mozartproblem von den allerverschiedensten Seiten aus anzugreifen sucht. Von der historisch-ästhetischen aus haben es mit glänzendem Erfolge Wyzewa und Saint-Foix getan, von der philosophischen versuchte es Cohen, der sich freilich viel zu sehr in einem Gestrüpp von Konstruktionen verliert und in geschichtlichen Dingen eine mehr als kindlich reine Seele verrät; ihnen gesellt sich als dritter nunmehr der Theaterpraktiker Lert hinzu. Sein Buch lehrt deutlich, was die Opernforschung gerade von dieser, allzulange im Hintergrund gebliebenen Seite zu erwarten hat. Ist doch die Oper als Theaterkunst von jeher so eng mit der Theaterpraxis verwachsen gewesen, daß ihr Wesen ohne den Zusammenhang mit diesen ihren jeweiligen äußeren Lebensbedingungen überhaupt nicht zu verstehen ist. Daß der gedankenlose Schlendrian, dem die Inszenierung der Mozartschen Werke lange Zeit verfallen war, allmählich ins Unerträgliche gestiegen war, beweisen die zahlreichen, auch an kleineren Bühnen in letzter Zeit gemachten Versuche, sie auf ganz neue Grundlagen zu stellen. Sie sind zwar nicht immer glücklich gewesen, haben aber doch samt und sonders das große Verdienst, Künstler und Laien auf die Dringlichkeit der hier vorliegenden Aufgabe hingewiesen zu haben. Auch Lerts Buch steht im engsten Zusammenhang mit den von ihm neu inszenierten Leipziger Mozartaufführungen. Als gescheiter und vielbelesener Mann weiß Lert aber auch sehr wohl, daß bei einem Dramatiker, wie Mozart, die Inszenierungsfrage sofort ins Herz der gesamten Kunst des Meisters führt und außerdem recht beträchtliche geschichtliche Kenntnisse voraussetzt. Man ist zwar etwas erstaunt, gleich in den ersten Sätzen des Vorworts der geschichtlichen Forschung ihren Selbstzweck und damit ihre Voraussetzungslosigkeit bestritten und sie lediglich zur Dienerin der Praxis gemacht zu sehen, indessen ist dieser Rückfall in den alten Rationalismus nicht so schlimm gemeint, denn die ganze erste Hälfte des Buches ist der geschichtlichen Spekulation gewidmet, und man merkt deutlich, daß es dem Verfasser bei diesen Dingen als solchen ordentlich warm wird. Hier finden sich denn auch, soweit die Theatergeschichte in Frage kommt, die besten Gedanken des Buches, von denen auch der Opernhistoriker ungemein viel lernen kann, namentlich was den Stil der verschiedenen Gattungen unmittelbar vor Mozarts Auftreten betrifft. Lert stellt dabei besonders auch die Stileinflüsse des gesprochenen Dramas auf das gesungene heraus. Vieles davon geht allerdings die Musikwissenschaft erst in zweiter Linie an, und z. B. die Ausführungen über die Technik der Standorte, über Phantasie-, Symbol- und Milieubühne, die mir als Nichtfachmann höchst einleuchtend scheinen, mögen Berufenere beurteilen. Aber es fällt dabei doch auch für Literatur, Musik und allgemeine Kultur so manches Wertvolle ab, so ist z. B. der Abschnitt über das Wiener Singspiel zu Mozarts Zeiten besonders gelungen. Anderes reizt freilich zur Ergänzung und zum Widerspruch, namentlich was die italienische opera seria und buffa anbetrifft. In der Literatur vermisse ich besonders Marcellos Teatro alla moda, das jetzt in Einsteins trefflicher Übersetzung vorliegt und gerade theatergeschichtlich eine Quelle ersten Rangs darstellt. Auch Flögel-Bauers „Geschichte der Grotesk-Komischen" hätte für die komischen Gattungen nützliche Beiträge liefern können. Das Hauptsteckenpferd des Verfassers ist aber der Mimus: von ihm leitet er die gesamte Oper, auch die tragische, ab. Nun ist ja gewiß sicher, daß der antike Mimus, dessen ältestes Wesen wir aus Epicharm und Sophron übrigens nur sehr schattenhaft kennen, sich über die Atellane[1]) und den dramatischen Mimus der römischen Kaiserzeit unmittelbar in die italienische commedia dell'arte und damit auch in die opera buffa hinein fortgepflanzt hat. Aber weitere Zusammenhänge, besonders auch für die opera

[1]) Gegen die „Oskische Atellane Virgils" (S. 203) hätte der alte Maro selbst energischen Protest eingelegt. Gemeint sind seine Idyllen, die aber mit der oskischen Atellane nicht das Geringste zu tun haben, sondern verschlechterte Nachahmungen Theokrits sind. Auch dessen Gedichte schlechthin als „Bukolische Mimen" aufzufassen, scheint nach den neuesten Forschungen sehr gewagt.

seria, aufspüren zu wollen, führt m. E. zu Konstruktionen, die nicht allein geschichtlich recht bedenklich, sondern auch praktisch unfruchtbar sind. Mit einem Proteusbegriff, wie dem des Lertschen Mimus, der sich unter der Hand in die heterogensten Dinge verwandelt, ist tatsächlich nicht viel anzufangen, denn er erklärt alles und nichts. Schließlich sind auch die dramatischen Anschauungen und Bedürfnisse des niederen Volkes überall und immer dieselben gewesen und haben zu verwandten Typen und Situationen geführt, sodaß man, von Italien abgesehen [1]), auf eine historische Kontinuität gar nicht angewiesen ist. Hätte Lert darum (vgl. Vorwort S. VIII) statt des gelehrten „Mimus" überall „Volksbühne" gesetzt, es wäre nicht nur deutsch, sondern auch weniger mißverständlich gewesen. Nur das florentiner Musikdrama gleichfalls als Absenker dieser Volksbühnentradition anzusehen, will mir bis auf weiteres gar nicht gelingen. [2]) Zweifellos werden sich mittelst des dehnbaren Mimusbegriffs gewisse allgemeine Zusammenhänge und Parallelen finden lassen. Aber auch z. B. Palestrina kann, wer da will, als Fortsetzer des Hl. Ambrosius auffassen, indessen cui bono? Überhaupt ist das Musikgeschichtliche zu schlecht weggekommen. Hier fehlt es an Kenntnis der Partituren (selbst die in Dresden leicht erreichbare Finta giardiniera Anfossis kennt der Verf. nicht), und so kommt es zu einer Reihe von Irrtümern, die auch Lerts Urteil über Mozart zum Teil getrübt haben. Jommellis Einfluß wird z. B. ebenso stark überschätzt, wie der neuneapolitanische unterschätzt wird. Der Idomeneo hat mit Jommelli nichts zu tun, sondern kommt aus der Richtung Sarti—Mannheim—Paris her. Chr. Bach und die Neuneapolitaner aber hätten gute Beispiele für das liefern können, was Lert an Mozart als Diskretion („fallende Pointe") rühmt. Auch in den volkstümlichen Gattungen aller Länder fand Mozart eine Fülle bedeutender Einzelpersönlichkeiten vor, von denen sich viele Züge in seiner Kunst lebendig erhal[ten] haben. Gewiß läuft dabei viel totes Treibh[olz] mit, das ausgeschieden werden muß. Aber z[um] Ausscheiden hat schließlich nur der das Re[cht], der alles geprüft hat, und auf der Auswahl ruht erst die Darstellung. Das Bild wäre auf diese Weise auch in unserem Falle nicht [nur] ergebnisreicher, sondern auch weit lebend[iger] geworden als unter dem Zeichen der akademi[schen] bläßlichen Mimustheorie. Am meisten wun[dert] mich, daß auch Lert, wie übrigens sämtliche [bis]herigen Mozartforscher außer Wyzewa-Sa[int-]Foix, die Pariser opéra comique am stiefmü[tter]lichsten behandelt. Ihre Partituren wären [von] Duni bis Grétry mit ihrer Unzahl szeni[scher] Bemerkungen und ihrem engen Zusammenh[ang] von Musik und Szene überhaupt gerade [für] einen Theaterhistoriker eine besonders ergi[ebige] Fundgrube gewesen [3]). Was Lert über die h[...] eigentümliche Rolle des Orchesters sagt (S. 1[...]) ist sehr mager und weit davon entfernt, di[e Be]deutung dieser Seite ins rechte Licht zu [setzen].

Dagegen sind sehr dankenswert und [auf]schlußreich seine Bemerkungen über Moza[rt als] Theaterpraktiker, namentlich als Inszen[ator], ein Kapitel, das bisher noch nie in ersch[öpfen]dem Zusammenhang behandelt worden ist, [ob]dem die Briefe darüber genügend Auskunft g[eben]. Mozart ist von Hause aus ein scharfer Be[obach]ter gewesen und hat sich auch in der Th[eater]praxis, wie seinen Dichtern, so auch seine[n Re]gisseuren weit überlegen gezeigt, wie er überhaupt in allen Dingen, die seine Ku[nst be]trafen, alles eher als der weltfremde Ki[nd] war, zu dem ihn backfischhafte Schwärmere[i] stempeln möchte. Das geht aus Lerts [Dar]stellung aufs neue hervor, und treffend i[st] die Art, wie er Mozarts Regiekunst si[ch all]mählich den verschiedenen Vorbildern [...] entwickeln läßt. Dagegen scheint mir sein[e Auf]fassung von Mozart als einem durchaus „n[...] Künstler viel zu einseitig. Alle Hochachtu[ng vor] der Rutzschen Typenlehre, der er hauptsächlic[h ...]

---

[1]) Die aller Etymologie Hohn sprechende Ableitung des komischen Dieners Zanni von de[m] Sannio (Riccoboni) sollte man heutzutage nicht mehr aufwärmen. Zanni ist die venezianische [...]form von Gianni-Giovanni.

[2]) Zur Ehre der modernen Forschung sei übrigens bemerkt, daß von einer „Erfindung de[...]" (Lert S. 98) durch die Hellenisten heutzutage niemand mehr redet, sondern daß wie die Arbei[ten] Solerti, Leichtentritt u. A. beweisen, der organische Zusammenhang mit der älteren Kunst rec[ht] erkannt ist.

[3]) Der Einfluß des italienischen Buffofinales auf die französischen Ensembles darf in de[r] Periode nicht überschätzt werden. Die Franzosen gingen zunächst von ihrer alten, bodenständig[en Ver]bindung von Chor- und Sologesang in ihren verschiedenen Formen, namentlich dem Rondo, a[us;] ganz allmählich und verhältnismäßig spät dringt das italienische Finale ein und wird in fran[zösischem] Sinne umgebildet.

sie ist ein vorzügliches neues Mittel der Stilbestimmung, aber sie entbindet nicht von der psychologischen und ästhetischen Untersuchung. Schiller selbst, der als Künstler sich der allem Typisieren widerstrebenden Vielgestaltigkeit des künstlerischen Wesens wohl bewußt war, ging mit der Zuteilung der beiden Begriffe naiv und sentimentalisch weit vorsichtiger zu Werke; er entdeckte sentimalische Spuren schon in der „naiven" Antike. Auch bei Mozart liegt die Sache nicht so einfach. Was sind die plötzlichen Stimmungsumschläge und singenden Allegri, was sind die auch von Lert mit Recht betonten dämonischen, ironischen, ja satirischen Seiten seiner Kunst anderes als sentimentalisch, d. h. Schillerisch gesprochen, aus dem Zwiespalt des um seine Einheit gebrachten Lebens geboren? Gehört nicht vollends der letzte Mozart, der der Zauberflöte und des Requiems, ganz in diese Kategorie? Man braucht nur den im großen und ganzen naiven Haydn neben Mozart zu stellen, um sich des ganzen Unterschiedes bewußt zu werden. Zum Schlusse kommt Lert auf die einzelnen Werke Mozarts zu sprechen[1]). Frisch und herzhaft greift er die in jedem einzelnen steckenden szenischen und dramaturgischen Probleme an, an denen sich die Spielleiter früherer Zeiten, dem Gesetz der Trägheit folgend, so lange scheu vorbei gedrückt haben, und gibt nicht nur seinen Fachkollegen, sondern auch Sängern und Dirigenten reichlichen Stoff zum Nachdenken, dessen sich so manche gerade Mozart gegenüber ziemlich entwöhnt zu haben scheinen. Er regt auch da an, wo man ihm widersprechen muß, wie z. B. bei der Finta giardiniera. Die ist für den Kenner der damaligen Buffooper keine burleske Operette, sondern ein Absenker von Piccinnis Cecchina mit den üblichen Buffozutaten, andererseits ist sie für die Entwicklung von Mozarts Opernschaffen deshalb außerordentlich wichtig, weil er hier der Buffooper erstmals tragische Töne von einer den Italienern gänzlich unbekannten Schärfe beimischt, aber ohne vorerst noch Tragik und Komik an derselben Wurzel fassen zu können — nichts ist lehrreicher dafür als ein Vergleich seiner Partitur mit der Anfossischen. Auch in der Entführung scheint mir Lert mit der Zufuhr straffer Logik in den Singspieltext, der es damit gleich der opera buffa im einzelnen nicht allzu ernst nahm[2]), zu viel des Guten getan zu haben; auch ist hier eine Briefstelle (II 123) falsch zitiert, denn Mozart schreibt: „er will sie nicht in d e m Garten lassen," nicht „in d e n Garten", was einen ganz anderen Sinn gibt. Besser sind die Bemerkungen über die anderen Werke, am besten über Idomeneo, Figaro und Cosi fan tutte, auch der neue Versuch den „Titus" der modernen Bühne wiederzugewinnen, verdient hohes Lob, wenn ich auch freilich den Optimismus des Verfassers hinsichtlich des Erfolges nicht zu teilen vermag.

Störend wirken einige positive Irrtümer wie Joh. Gottlieb Krause (statt Christian Gottfried, S. 29), Fehrs (statt Fehr, S. 55), Schillings (statt Schilling, S. 109), H. Mattheson (statt J. M., S. 125), das S. Martino-Museum in Bologna (statt Neapel, S. 17), Kreuziget ihn (statt Laß ihn kreuzigen S. 330), England (statt Berlin S. 444; außerdem ist diese sentimentale Geschichte von Mozarts Berliner Ruf, man kann darüber nur froh sein, höchstwahrscheinlich eine Fiktion des empfindsamen Rochlitz!). Von dem Stil des Buches wären Schopenhauer und vollends Ed. Engel wenig erbaut, denn er hat einen starken Stich ins Preziöse und Theatralische. Das schwere Geschütz gelehrter Terminologie wechselt ab mit dem Kleingewehrgeknatter des modernen Kunstfeuilletons. Nun bin ich gewiß der Letzte zu behaupten, daß zu einer anständigen wissenschaftlichen Arbeit unbedingt auch ein trockener und langweiliger Stil gehöre. Aber auch das krampfhafte Vermeidenwollen der Langeweile kann mitunter langweilig werden. Da steht z. B. auf S. 421 der Satz: „Darum hat der Sittlichkeitsbock als selbstherrlicher Gärtner der Nationalmoral den unsittlichen Mozart schon in viele sittliche Prokrustesbetten von Bearbeitungen gezwungen". Und weiter unten wird gefragt: „was aber — beim Eros! — hat die Birch-Pfeiffer in Mozarts Partitur wiederzukäuen?" und von einem Publikum gesprochen, welchem „Wedekind und Strindberg die goldenen Kälber seiner Weltanschauung sind". Das alles ist entschieden mehr fortschrittlich als schön, es ist aber vor allem schade für das Buch selbst, denn es wäre nicht das erste Mal, daß ein preziöser Stil ein Werk weit rascher aus der Mode gebracht hätte, als es seinem Inhalt nach verdiente. Der alte Otto Jahn hat nicht zuletzt deshalb so lange das Feld behauptet, weil er in seiner Darstellung stets einfach, klar und wahr blieb. H. Abert.

[5]) Merkwürdigerweise wird Mozarts erste Oper La finta semplice, das Schwesterwerk von Bastien und Bastienne, in dem Buche vollständig übergangen.

[6]) Für das Sextett des Don Giovanni gesteht der Verf. dies auch ganz richtig zu.

Lutz-Huszágh, Nelly. Musikpädagogik mit besonderer Berücksichtigung des Klavierunterrichts. VIII und 131 S. 8⁰. Leipzig 1919. Quelle & Meyer. 3.50 *M*.

Nohl, Ludwig. Allgemeine Musikgeschichte. Neu bearbeitet nnd fortgesetzt von Max Chop. 478 S. kl. 8⁰. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 1511—1513 a, b. Leipzig, Ph. Reclam jun. 1.80 *M*.

Pretzsch, Paul. Die Kunst Siegfried Wagners. Ein Führer durch seine Werke. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Mit Bilderschmuck von Franz Stassen. X, 712 S. 8⁰. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 12 *M*.

Pfordten, Hermann Frhr. von der. Carl Maria von Weber. Mit einem Bildnis d. Meisters von C. Hornemann. 130 S. 8⁰. Leipzig, Quelle & Meyer. 2.50 *M*.

Scheurleer, D. F., Iconographie des instruments de musique. Martinus Nijhoff, Haag, 1. Jahrg. 1914. 50 Francs.

Das erste Ergebnis des großzügig angelegten, von einem internationalen Ausschuß überwachten Unternehmens ist ein schmucker Kasten im Ausmaß von 42 × 29 × 10 cm, der neben einem kurzen Inhaltsverzeichnis mehrere tausend bedruckte Karten von 12 × 8 cm Größe in verschiedenen Farben enthält. Vorerst sind in französischer Sprache 700 bildliche Darstellungen (Gemälde, Stiche, Statuetten, Münzen und auffällig wenig Miniaturen aus Handschriften) aus Amsterdam, Haag, Leiden, Antwerpen, Dünkirchen, Lille, Brüssel, Reims, Rotterdam und Paris nach Instrumententyp, Urheber, Gegenstand, Entstehungszeit (nicht immer), Aufbewahrungsort und Reproduktionsquellen beschrieben; die weiteren Lieferungen sollen wohl nach Ländern geordnet erscheinen. Die weißen Karten sind für die Anordnung nach Instrumentenarten bestimmt — enthält ein Gemälde etwa fünf verschiedene Tonwerkzeuge, so ist auch die betreffende Karte fünfmal vorhanden —, die gleichlautenden blauen dienen der Anordnung nach Fundstellen, ebensolche rote derjenigen nach Autoren. Leider finden sich die Karten in der Reihenfolge, wie sie zufällig aus der Druckerei gekommen sind; wer also Lust dazu verspürt, muß lange Tage auf das Geduldspiel verwenden, den Zettelkatalog erst einmal gebrauchsfähig zu ordnen, was der Verlag den Benutzern unschwer abnehmen könnte. Man erhält alsdann dankenswerte Aufschlüsse, welche Instrumentengattungen z. B. bei Teniers oder Ostade vorkommen, w antike Kitharaabbildungen auf Münzen v tet sind, welche Gemälde z. B. im Dünkir Museum Instrumentendarstellungen aufn Stärke der Besetzung gleicher Instrumen gegen, Anordnung und Haltung der Spiel schaffenheit der Instrumente im einzeln ähnliche Angaben, d. h. die eigentlich wissenschaftlichen Belange, können dann r wieder mühsam durch Beschaffung von dungen gewonnen werden, die aber bishe nur zum kleinsten Teil vorhanden sind zweite Schwäche dürfte in der zu unbesti und nicht weit genug gehenden Unterteil Instrumentengattungen liegen: das Ver unterscheidet bloß 43 Typen. Sucht m (ein alltäglicher Fall) bildliche Belege Rebec, so sind sämtliche nicht als „B viole“, Violoncell, Viola, Gambe und angesprochenen Streichinstrumente un (famille des violes) zusammengefaßt; man erraten, was davon Rhavar Chrwths, Birnengeigen, Streichrotten, Rebabs, Rebecs, Pochetten, Laute Streichgitarren, Armlyren, Lyronen, B Viole pompose, d'amore, da spall tons, Hardangerfiedeln, Humstrums, u. dergl. sein mögen? Das Jahrhun der Ort der Entstehung würden nur dingte Anhalte gewähren und selbst d man noch nichts über Körperumriß, S Griffbrettlänge, Stegform und Za Stellung und Gestalt der Schallöcher Rosetten, was zu erfahren doch mei Zweck und Ziel der ganzen Nachforsc stellt.

Für die blauen Zettel wäre die A nach dargestellten Vorwürfen vielleic barer als eine solche nach Fundorten, geschichtlich meist nicht so im Vorde stehen pflegt und sich zur Not auch au gefügten Bilderverzeichnis in Heftfo Eine Gruppierung z. B. nach antikisiere logischen Darstellungen, Schäferszе tuosenkonzerten, Opernaufführunger orchestern, Kammermusiken, Tan tungen, festlichen Aufzügen, Still müßte wertvolle Ausblicke eröffnen. Fachmann wird nach persönlichen B auch eine chronologische Reihenfolge für ersprießlicher halten.

Man sieht: dem Apparat wohn werte Verwandlungsfähigkeit inne, n ganze Unternehmen mit soviel Liebe

falt begonnen worden ist, daß man seine Fortführung nach Wiederaufnahme der zwischenvölkischen Beziehungen oder in nationalen Sonderveranstaltungen lebhaft wünschen möchte. Einige Besserungsvorschläge werden alsdann hoffentlich nicht ganz unbeachtet bleiben. Vor allem scheint eine auf der Höhe moderner Instrumentenkunde stehende, denkbar scharfe und eindringende Begriffsbestimmung bis in die speziellsten Gattungstypen hinein etwa auf Grund des Sachs'schen Handbuchs wünschenswert. Nicht weniger notwendig wäre ein Bilderatlas, der sämtliche bearbeiteten Kunstwerke wenigstens in ihren musikwissenschaftlich wichtigen Teilen darstellt. Wenn man sich etwa an den äußerst billigen und fabelhaft deutlich lesbaren Bilderkatalog der Münchner „Jugend" erinnert, der auf jeder Quartseite vielleicht sechs Gemälde in durchaus brauchbaren Verkleinerungen übermittelt, so scheint diese Forderung kaum utopisch. Auch eine Ausdehnung der Inventarisierung auf Illustrationen, insbesondere Titelblätter seltener, alter, musikalischer und außermusikalischer Druckwerke, Skulpturen an profanen und kirchlichen Bauten, kultischen Geräten usw. ergibt sich als logische Forderung aus der Idee des Unternehmens.

Erst unter diesen Bedingungen würde Scheurleers fleißige und gewissenhafte Arbeit eine wirklich brauchbare Unterlage für wissenschaftliche Forschungen bilden. H. J. Moser.

Seiffert, Max. Johann Krieger. Verzeichnis seiner von seinem Bruder Philipp in Weißenfels 1684—1725 aufgeführten, sowie sonst in Bibliotheken erhaltenen kirchlichen und weltlichen Vokalwerke. Als zweiter Nachtrag zu Rob. Eitners Quellenlexikon aus Bd. 30 der Denkmäler deutscher Tonkunst, zweite Folge, wieder abgedruckt und herausgegeben (Breitkopf & Härtels Musikbücher). 23 S. 8°. Leipzig 1919. Breitkopf & Härtel. 1.50 M.

Neuausgaben alter Musikwerke

Alte Gitarrenmusik für zwei Gitarren, herausgeg. v. Erwin Schwarz-Reiflingen. Magdeburg, Heinrichshofen. 2.25 M.

Bach, C. Ph. Em. Zwei Sonaten für Pianoforte und Violine, herausgeg. von Hans Sitt. Nr. 1 (H moll), Nr. 2 (C moll). Leipzig, Peters. Je 1.50 M.

Bach, J. S. Präludium und Fuge (C) für Orgel. Konzertbearb. für Pianoforte von Sándor László. Budapest, Bárd & Sohn. 4.50 M.

Bach, W. Friedr. Etüde (G moll). Konzertbearb. für Pianoforte von Sándor László. Budapest, Bárd & Sohn. 1.50 M.

Baßgesänge alter Meister. Im Klavierauszug herausgeg. von Bernhard Engelke. Nr. 1. W. A. Mozart, Rezitativ u. Arie: „Così dunque tradisci" aus Metastasios „Temistocle". Berlin-Schöneberg, Musikverlag „Eos".

Eccles, Henry. Sonate (G moll) für Violoncello und Pianoforte bearbeitet, bezeichnet und herausgeg. von Ernst Cahnbley. Mainz, Schott. 1.50 M.

Geminiani, Francesco. Op. 3, Nr. 5. Concerto grosso (B) für 2 Solo-Violinen, Solo-Viola, Solo-Violoncello, Streichquintett und Pianoforte. Nach dem Original für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgeg. von Arnold Schering. Leipzig, Kahnt Nachf. Part. 4.20 M.

Gluck, Ch. W. Sonaten Nr. 1—3 für zwei Violinen, Violoncell (Baß) u. Pianoforte... Zum praktischen Gebrauch herausgeg. von Dr. Gustav Beckmann. Veröffentlichungen der Gluckgesellschaft. 4. Jahrg. 1918. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. u. Stimmen 7.50 M.

Händel, G. F. Op. 2. Sonate (G moll) für 2 Violinen und Pianoforte, herausgeg. von Richard Barth. Leipzig, Peters. 2 M.

Knüpfer, Sebastian. Joh. Schelle, Joh. Kuhnau. Ausgewählte Kirchenkantaten. Herausgeg. von Arnold Schering. Denkmäler deutscher Tonkunst. Band 58 u. 59. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 30 M.

Loewe, Carl. Weltliche Chöre in drei Bänden. Zum erstenmal gesammelt und herausgeg. von

Leopold Hirschberg. 8°. Bd. 1. Männerchöre a cappella. Hildburghausen, Gadow & Sohn. Part. 4.50 M.

Mattheson, J. Sonate (G) für Pianoforte. Konzertbearb. von Sándor László. Budapest, Bárd & Sohn. 6 M.

Mozart, W. A. Konzertsuite (Ouvertüre–Opferhandlung–Festmarsch) aus der Musik zu Idomeneo für Orchester zusammengestellt und bearbeitet von Ferruccio Busoni. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. 9 M.

Palestrina, G. Pierluigi da. Ausgewählte fünfstimmige Messen in mod. Notation red. von Hermann Bäuerle. Missa „Regina Coeli". Leipzig, Breitkopf & Härtel. Stimmen (S. A. T. I/II. B.) 2.50 M.

Sor, Ferdinand. Ausgewählte Gitarre-Werke. Nach den Orig.-Ausg. revidiert von Georg Meier. Heft 3. Berlin, Simrock. 2 M.

Werner, Arno. Vorspielbuch. Im Auftrage des Kirchenmusikvereins und mit Unterstützung des Konsistoriums und der Provinzialsynode der Provinz Sachsen, sowie des Anhaltischen Konsistoriums herausgegeben. Berlin-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg. Geheftet 15 M, gebunden 19 M.

[Enthält 380 Vorspiele zu den Chorälen der evangelischen Kirche für den gottesdienstlichen Gebrauch. Von den Meistern der vorbachischen Zeit sind vertreten Alberti, Johann Christian und Johann Michael Bach, Briegel, Pachelbel, Scheidt, Scheidemann und Steunck; Bach selbst mit zehn Vorspielen; als seine Zeitgenossen und Nachfolger im 19. Jahrhundert: Krebs, Kittel, Kauffmann, Johann Krieger, Vetter und Zachow; ferner Fischer, Gebhardi, Hesse, Klaus usw. Eine ausführliche Besprechung folgt.]

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Am Sonnabend, den 27. September 1919 nachmittags 3 Uhr, findet in der Gutenberghalle des Deutschen Buchgewerbehauses in Leipzig, Dolzstraße 1 die

2. Mitgliederversammlung der D. M. G.

statt. Die Tagesordnung ist folgende: 1. Bericht des Schriftführers. 2. Bericht des Schatzmeisters. 3. Endgültige Beschlußfassung über die von der Kommission vorgeschlagenen Änderungen der Satzungen (vgl. Zeitschrift f. Mw. Heft 1, Seite 1). 4. Wahlen, 5. Sonstige Anträge. Es wird gebeten, etwaige Anträge aus dem Kreise der Mitglieder spätestens bis zum 15. September dem Schriftführer, Herrn Professor Dr. Hermann Abert, Halle a. S., Reichardtstraße 11, schriftlich einzureichen. Am 27. September findet in demselben Lokal um 10 Uhr vormittags eine Sitzung des Direktoriums statt. Über etwaige besondere Veranstaltungen anläßlich der Zusammenkunft werden Mitteilungen noch erfolgen.

Der Vorstand des Direktoriums
Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar
Vorsitzender

Geh. Hofrat Dr. Oskar von Hase
Schatzmeister

Prof. Dr. Hermann Abert
Schriftführer.

Die Einladung wurde den Mitgliedern am 15. August 1919 durch die Post zugestellt.

Sonntag, den 28. September 1919 findet vormittags 11 Uhr für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft eine Führung durch die Deutsche Bücherei (Leipzig, Straße des 18. Oktobers) mit vorangehendem erläuternden Vortrag statt.

Ortsgruppen

Prag

Die neue Ortsgruppe versammelte ihre Mitglieder zum erstenmale am 30. Mai im Hörsaale des musikwissenschaftlichen Institutes der deutschen Universität. In Vertretung des abwesenden Vorsitzenden, Prof. Rietsch, begrüßte Herr Dr. Daninger die Mitglieder und machte sie mit dem Wesen und den Zielen der Deutschen Musikgesellschaft bekannt. Hierauf brachte die vorzügliche Altistin Frl. Joszа Lekner eine Anzahl von Gesängen der italienischen Frühmonodie zum Vortrag:

Arien und Madrigale von Caccini, Peri, Ant. Brunelli, Lorenzo Allegri, Fr. Capello und Radesca da Foggia, durchwegs noch nicht neu herausgegebene Werke. Vorher gab der Unterzeichnete eine kurze Einführung in diese Materie. Außerdem trug Herr Dr. Th. Veidl eine Reihe von ebenfalls teilweise ungedruckten Werken von Froberger, Kuhnau, Fux und W. F. Bach am Klavier vor. Dr. Veidl und Frl. Lekner ernteten reichen Beifall.

Am 14. Juli versammelte die Ortsgruppe ihre Mitglieder, um ihnen das neu gegründete Collegium musicum vorzuführen. Aus Anlaß des Hinscheidens Hugo Riemanns ergriff Prof. Rietsch das Wort zu einem warmherzigen Nachruf, in welchem er das Leben und Wirken des verstorbenen Leipziger Gelehrten eingehend schilderte und auf seine bedeutendsten Werke zu sprechen kam. Im Anschluß daran referierte der Unterzeichnete kurz über die Geschichte der alten und die Aufgaben der neuen Collegia musica, worauf die Kammermusik-Vereinigung unseres neugegründeten Collegium musicum Werke von Abaco, Eichner, K. Stamitz, Leop. Mozart und Corelli mustergültig zum Vortrag brachte. Den Herren stud. phil. Heinrich Swoboda und stud. phil. Erich Wachtel, die die Sachen einstudierten, gebührt herzlicher Dank. Paul Nettl.

Mitteilungen

Riemann-Festschrift 1919. Gesammelte Aufsätze, Hugo Riemann zum 70. Geburtstage von Freunden, Kollegen und Schülern handschriftlich gewidmet.

Unter den Ehrungen, die Hugo Riemann zum 70. Geburtstage dargebracht werden sollten, war auch eine Festschrift, die der Unterzeichnete veranlaßt und zusammengestellt hat. 48 Mitarbeiter, die fast alle Deutschland und Österreich gestellt hat, haben sich dafür bereit gefunden — gewiß ein ansehnliches Ergebnis und ein Beweis für die wachsende Wertschätzung des immer noch allzu früh dahingegangenen Meisters. Ich habe die Festschrift, die fast vollständig in der Handschrift der Verfasser (nur zwei Beiträge mußten aus äußeren Gründen von fremder Hand abgeschrieben werden) und in Großfolio-(Kanzleipapier-)Format gehalten ist, am 18. Juli in die Hand der Witwe des Verstorbenen legen können, die sie als Familienstück bewahren will [1]). Die Beiträge verbleiben Eigentum der Verfasser; sie werden wohl in der Mehrzahl in den Fachzeitschriften erscheinen, ein Teil davon ist ja schon erschienen.

Ich gebe im folgenden eine möglichst kurze Beschreibung des Bandes. Auf die Aufsätze auch nur kurz einzugehen, verbietet sich mir hier aus verschiedenen Gründen. Bemerkt sei, daß ich bisher nur einige umfangreichere nicht lesen konnte, weil sich die Einsendungen meist auf die letzten Tage, bevor sie zum Buchbinder mußten, zusammendrängten.

Am Anfange stehen zwei dichterische Einführungen, eine ernste im Horazischen Metrum von Paul Holstein und eine lustige von Edgar Istel. Ihnen folgt der im Archiv für Musikwissenschaft bereits abgedruckte „Festgruß" von Johannes Wolf. Hier die eigentlichen Abhandlungen: Hermann Abert, Zur formalistischen Musikästhetik der Griechen; Wilhelm Altmann, Nachträge zu H. R.s Verzeichnis der Druckausgaben und thematischem Katalog der Mannheimer Kammermusik des XVIII. Jahrhunderts (abgedruckt in der ZfM); Karl Anton, Aus Karl Loewes noch unveröffentlicher Lehre des Balladengesanges; Guido Bagier, Musikalische Evolution, Versuch einer expressionistischen Entwicklung; Gustav Becking, Versuch einer Datierung von Beethovens „Leichter Sonate für das Pianoforte" (Eleonorensonate, hauptsächlich aus kompositionstechnischen Gründen zwischen 1783 und 1785 verlegt); William Behrend, Über die Kunst J. P. E. Hartmanns; Rudolf Bellardi, Joseph Haydn als Klavierkonzertkomponist; Johannes Biehle, Raum und Ton, eine raum- und musikalisch-akustische Studie; Otto Erich Deutsch, Schuberts op. 2, die vergessene erste Fassung des Liedes „Widerschein"; Alfred Ebert, Einige musikalische Notizen aus Friaul (darin die unbekannte Grabinschrift Vincenzo Ruffos); Alfred Einstein, Die Parodie in der Villanella; Max Friedländer, Ein ungedruckter Brief Beethovens (an Franz Stockhausen, den Vater des Sängers); Alfred Heuß, Die Dynamik der Mannheimer Schule; Leopold Hirschberg, Einleitung zu einer Monographie: Der Maler Bach; P. Robert Johandl, David Gregor

[1]) Frau Prof. Riemann gibt jedoch gern die Erlaubnis zur Einsicht.

Corner und sein Gesangbuch (Corner war 1585—1648 Abt im Stifte Göttweig in Nieder-Österreich), fehlt im M.-L. von Riemann, obgleich das Gesangbuch in 7 Auflagen erschienen ist); Max Kalbeck, Ein Skizzenblatt Beethovens, Versuch (aus der Zeit der Pastorale); Georg Kinsky, Ungedruckte Briefe Beethovens (hübsche meist kleinere Stücke aus W. Heyers Museum in Köln, einer an einen als Beethovenfreund noch nicht bekannten Empfänger); Theodor Kroyer, Zur A cappella-Frage (an Hand wichtiger Glareanscher Texteintragungen in Petrejische Stimmendrucke); Georg Richard Kruse, Offenbach und Bellmann; Robert Lach, Zur Frage der Kompositionstechnik der altmexikanischen Tempelhymnen; Hugo Löbmann, Über die musikalische Apperzeption; Paul Moos, Witaseks ästhetisches Vermächtnis (aus einem noch unveröffentlichten Werke); Hans Joachim Moser, Philibert Jambe de Fer über die Streichinstrumente (nach einem Druckwerke, Lyon 1556, Unikum in der Pariser Konservatoriumsbibliothek); Karl Paulke, Aus Niederlausitzer Kirchenarchiven; Arthur Prüfer, Der Schlußsatz der Heldensymphonie und Beethovens Vorstellung des rein Menschlichen; Peter Raabe, Die Entstehungsgeschichte der Faust- und der Dante-Symphonie von Liszt; Ludwig Riemann, Spannungs- und Entspannungsakkorde; Kurt Sachs, *Φοινιξ* und *Λυροφοινιξ* (als altägyptische Kastenleiern erklärt); Adolf Sandberger, eine handschriftliche Komposition; Arnold Schering, Zur Geschichte der Collegia musica (Fragment aus einer Musikgeschichte Leipzigs); Alfred Schnerich, Das katholische Dogma bei den Wiener Klassikern; Georg Schünemann, Eine neugriechische Flojera (Flötenart); Rudolf Schwartz, Zur Partitur im 16. Jahrhundert (weist nach, daß die Alten ihre Gesangswerke wirklich in Partitur geschrieben und dann diese, als überflüssig geworden, vernichtet haben); Friedrich Spitta, Auf den Spuren der Lieder Herzogs Albrecht von Preußen (anschließend an seine Studie über Paul Kugelman, N.-F. 1909); Hermann Springer, Venezianische Dialektkantaten aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts; Rudolf Steglich, Zur Kenntnis der sechsteiligen Takte; Max Steinitzer, Die Klarinette als künstlerisches Hausinstrument; Stanislav Stražnicky, Giuseppe Tartini und der kroatische Volksgesang; Albert Thierfelder, Ein kleiner Beitrag zur Geschichte und Vorgeschichte des Rondos; Max Unger, F. F. S. A. v. Boecklin als Musikschriftsteller, mit besonderer Rücksicht auf die Mannheimer Schule, eine Vorstudie; Caroline Valentin, Frankofurtensien (vorläufiger Plan und 2 Photographien); Karl Weinmann, Das Testament der zweiten Gattin Palestrinas Virginia Dormula vom 12. August 1581; Friedrich Wellmann, Bremer Musikanten, Drei Bilder aus dem Musikleben des 18. und 19. Jahrhunderts; Arno Werner, Ein Albumblatt von Heinrich Schütz; Th. W. Werner, Klaviermusik von Gottfried Kirchhoff und unbekannten Meistern aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts.

Aus dieser kurzen Aufzählung läßt sich die Fülle der Arbeit und Mühe, aber allem Anscheine nach von den Mitarbeitern gern übernommener Arbeit und Mühe, sowie der Wert des Bandes nur eben ahnen. Ich danke jedenfalls meinen Beiträgern auch von hier aus noch einmal wärmstens für ihre große Teilnahme. Max Unger.

Hugo Riemanns Krankheit, Tod und Einäscherung. Wer Hugo Riemann persönlich gekannt hat, weiß, daß er eine äußerst widerstandsfähige Natur hatte. Ohne diese wäre sein unermüdlicher Fleiß unmöglich, wäre keine Aussicht vorhanden gewesen, daß er es bis auf knapp 70 Lebensjahre bringe. Kein Wunder aber, daß seine Nerven seit Jahr und Tag stark angegriffen waren, was sich hauptsächlich an seiner zuletzt an Taubheit grenzenden Schwerhörigkeit, aber auch an nervösen Gehörstörungen zeigte. Seit mehreren Jahren versagten ihm dann auch die Füße den Dienst. Die heißen Tage — einen reichlichen Monat vor seinem Tode — nahmen ihn besonders hart mit. Bei Eintritt kühleren Wetters war er aber schon wieder an der Arbeit (das letzte, was er erledigt hat, sind Korrekturen zur zweiten Auflage des ersten Bandes seines Handbuches der Musikgeschichte). Dann kam ein Rückfall, der ihn die Feder für immer niederzulegen zwang. Sein gesundes Herz hat ihm das Sterben schwer gemacht: 32 Stunden rang er mit dem Tode; in den frühen Morgenstunden des 10. Juli ist er verschieden.

Die Trauerfeier fand am 14. Juli mittags 2 Uhr in Gegenwart zahlreicher einheimischer Gelehrter, Musiker und Freunde im Leipziger Krematorium statt. Pfarrer Auster von St. Matthäi sprach die Gedächtnisrede. Unter Niederlegung von Kranzspenden widmeten ihm bewegte Nachrufe: Geheimrat Prof. Dr. Albert Köster, der ihn hochschätzende Leipziger Literarhistoriker, als Vertreter des verhinderten Universitätsrektors; er schilderte ihn als den auch ganz vom Künstler durchdrungenen Gelehrten; ferner Prof. Arnold Schering als Kollege, cand. phil. Gustav Becking

als Famulus und Senior seines musikwissenschaftlichen Institutes; endlich die Vorstände des Vereins Leipziger Musiklehrer (Th. Raillard) und der Ortsgruppe des Deutschen Musikerverbandes. Unter Neigung der Fahnen der anwesenden studentischen Korporationen versank der Sarg. Die Trauerfeierlichkeiten wurden durch Vorträge des Universitätssängervereins zu St. Pauli unter Prof. Friedrich Brandes und durch Beethovensche und Schubertsche Orgelklänge umrahmt. —r.

Am 16. Juli lud der Leipziger Tonkünstler-Verein zu einer Gedächtnisfeier für Hugo Riemann ein; es gab da ausschließlich eigene Werke des Verstorbenen zu hören. Dieser hat sich selbst niemals als bahnbrechenden Tondichter hinstellen wollen. Er hat, von Bearbeitungen abgesehen, etwa die letzten 15 Jahre wohl überhaupt nichts derartiges mehr geschaffen. Trotzdem sind seine Werke von hohem Adel in der Erfindung und — natürlich — vollendet in der Form. Das Schachtebeck-Streichquartett spielte seine Variationen über ein Thema von Beethoven (W. 53), die Herren S. Karg-Elert und E. A. Martienssen Miszellen für Pianoforte zu 4 Händen (W. 4), Frau Fr. Martienssen sang Lieder (aus W. 34 und 44), und die Herren Davisson, Prof. Klengel und Keller vermittelten das Klaviertrio W. 47. Dr. Max Steinitzer hielt einleitend eine gehaltvolle Ansprache.

Noch einmal: Bruckner-Ausgaben. Zu meinen Bemerkungen über den Zustand der Bruckner-Ausgaben (Heft 5) erhalte ich eine Zuschrift der Universal-Edition Aktiengesellschaft-Wien, die erklärt, daß sie „die Werke Bruckners samt Vorräten und Platten erst vor etwa 8 Jahren angekauft hat und daß bisher dem Verlage von keinem Dirigenten über den fehlerhaften Zustand Kenntnis gegeben wurde, so daß eine Richtigstellung von Fehlern, von denen der Verlag keine Kenntnis hatte, von ihm keineswegs verlangt werden kann".

Ich stelle gern fest, daß meine Vorwürfe demnach den jetzigen Verlag der Werke Bruckners, die Universal-Edition, nicht treffen. Ich selbst habe nicht nur mit Dirigenten über die Abweichungen von Partituren und Klavierauszügen öfter gesprochen, sondern erinnere mich auch, bereits in Aufsätzen Hinweise auf diesen Zustand gefunden zu haben. In Heft 7 der ZfM hat in der Erwiderung auf meinen Aufsatz Alfred Orel geschrieben, daß am Musikhistorischen Institut der Wiener Universität ständig und ausdrücklich auf den Übelstand der Bruckner-Ausgaben hingewiesen werde.

Da alles dies der Universal-Edition völlig unbekannt geblieben ist, erweist sich mein Aufsatz doch nachträglich als sehr nützlich; zeigt er doch, daß selbst die Wiener Dirigenten, die in der ganzen musikalischen Welt als die berufenen Deuter Bruckners und die getreuen Bewahrer seines Erbes gelten, den von mir geschilderten traurigen Zustand ruhig haben weiter bestehen lassen, ohne den Verlag auch nur in Kenntnis davon zu setzen!

Ich hoffe, daß die Universal-Edition nunmehr, da sie nicht mehr in Unkenntnis ist, schleunigst gründliche Abhilfe schaffen und dadurch beweisen wird, daß sie den Vorwürfen, die ich gemacht hatte und die infolge der mir gegebenen Aufklärung nicht die Universal-Edition treffen, alle Berechtigung zu nehmen entschlossen ist. Georg Göhler.

Wanda Landowska veranstaltet im September im Konzertsaal der Musikschule und des Konservatoriums in Basel einen vierwöchentlichen Meisterkurs „Die Ästhetik und Kultur des Klavierspiels im 18. Jahrhundert".

In Münster i. W. wird am 1. Oktober 1919 eine Westfälische Hochschule für Musik errichtet werden. Obwohl städtische Einrichtung, wird sie doch in Verbindung mit der Universität stehen. Besondere Abteilungen der Schule werden ein Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -lehrerinnen, eine Opernschule und eine Abteilung für Kirchenmusik sein.

Prof. Dr. Hermann Abert hat den Ruf als ord. Professor für Musikwissenschaft nach Heidelberg angenommen und wird im April 1920 dort seine Vorlesungen beginnen.

Für die musikwissenschaftlichen Vorlesungen an der Technischen Hochschule in Dresden wurden Prof. Dr. Eugen Schmitz von Dresdener Kunstfreunden die Mittel zur Errichtung eines Grammophon-Archivs gestiftet. Es soll zunächst den Vorlesungen aus der Geschichte der Oper dienen.

Ferruccio Busoni ist von der philos. Fakultät der Universität Zürich zum Ehrendoktor ernannt worden.

Unsere Nachricht vom Rücktritt Geh. Rats Prof. Dr. Hermann Kretzschmars von seinen Ämtern entspricht nicht den Tatsachen. Kretzschmar ist auf seinem Posten verblieben.

In Dijon starb im Oktober 1918 an der Grippe Georges Cucuel (geb. 14. Dezember 1884), Schüler Romain Rollands. Seine sehr wertvollen Hauptwerke sind „La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIᵉ siècle" (1913) und „Les créateurs de l'opéra français" (1914).

In Bonn hat sich eine Vereinigung der Musikwissenschaftler gebildet, die im allgemeinen Förderung der musikalischen Kultur bezweckt, im besondern für noch wenig gewürdigte Meister der Vergangenheit und Gegenwart eintreten will, und innerhalb der verschiedenen öffentlichen Bildungsstätten durch Wort und Schrift das musikalische Verständnis zu heben sucht. Erster Vorsitzender ist Prof. Dr. Ludwig Schiedermair. Innerhalb des V. d. M. W. hat sich eine besondere studentische Gruppe gebildet (Vorsitzender: cand. phil. W. Kahl in Cöln-Lindenthal).

Das Akademische Institut für Kirchenmusik an der Universität Erlangen hat am 15. August unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Ernst Schmidt in der Neustädter Kirche einen Bach- und Händel-Abend gegeben, dessen Hauptstück Bachs Motette „Jesu meine Freude", mit Cembalo und Orchester ausgeführt, bildete.

Am 19. September feiert Prof. Dr. Hugo Goldschmidt in Territet seinen 60. Geburtstag. Was Goldschmidt für die Geschichte der Oper und ihre Ästhetik, für die Gesangspädagogik und die Geschichte des Kunstgesangs geleistet hat, das braucht an dieser Stelle nicht des nähern ausgeführt zu werden. Es ist zu unserem eigenen, zum Nutzen unserer Wissenschaft, wenn wir dem selbstlosen Forscher noch eine lange und fruchtbringende Reihe schaffensfroher Jahre wünschen.

An die Universität Freiburg i. Br. wurde als a.o. Professor für Musikwissenschaft Dr. Wilibald Gurlitt berufen.

Dr. Max Unger in Leipzig bittet alle Besitzer von Beethovenbriefen, gedruckten oder ungedruckten, um Mitteilung an seine Adresse: Leipzig, Petersteinweg 10 A III. Unger steht vor dem Abschluß einer neuen Gesamtausgabe der Briefe des Meisters.

Zur Erinnerung an den 100. Geburtstag Clara Schumanns (geb. 13. September 1819 zu Leipzig, gest. 20. Mai 1896 zu Frankfurt a. M.) wird das Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum in Frankfurt a. M. aus seinen Beständen eine Sonderausstellung von Clara Schumann-Briefen, -Programmen, -Bildern, Büsten usw. vom 1. September ab veranstalten.

In Wien haben zur Förderung der heimischen Gitarristik und zur Schaffung einer Zentralstelle für die Behandlung aller die Sache angehenden Angelegenheiten die Herren Dr. Rich. Batka, Dr. Arnold Feuerstein, Georg Frommhold, Karl Koletschka, Dr. Adolf Koczirz und Alfred Rappotitsch ihre Mitwirkung zugesagt. Man hat zunächst eine Beratungsstelle über fachhistorische, -literarische, -pädagogische und -instrumentale Fragen mit dem Sitze: I Wollzeile 5 errichtet.

September	Inhalt	1919

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Gustav Beckmann (Berlin)

Die musikalische Zeitschriftenschau ist eine Fortsetzung der Zeitschriftenschau in der „Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft", mit dem Bestreben, die seit dem letzten Erscheinen (August 1914) gedruckten Aufsätze zu registrieren. In der heutigen Liste der Zeitschriften fehlt jedoch ein Teil der seinerzeit laufend bearbeiteten Zeitschriften, da diese z. T. nicht zugänglich sind oder während des Krieges ihr Erscheinen eingestellt haben.

Die Anordnung des Registers ist die alte geblieben: alphabetisch nach sachlichen Schlagworten und Verfassernamen. Die Verfassernamen bringen lediglich Verweise auf das Schlagwort, unter dem ein Aufsatz des betreffenden Verfassers verzeichnet ist.

Bei den fett gedruckten sachlichen Stichworten stehen die Verfassernamen in Klammern hinter dem zugehörenden Aufsatztitel. Titel, die sich mit dem Schlagwort ganz oder fast genau decken, sind fortgelassen; längere Titel sind, wo es geboten erscheint, gekürzt. (Die gesperrt gedruckten Namen in den Artikeln „Besprechungen" und „Oper. Uraufführungen" sind die Namen der Verfasser und Komponisten, von denen eine Besprechung eines Werkes registriert wird.

Außer aus den unten angeführten Zeitschriften werden auch Aufsätze aus anderen Blättern aufgenommen. Hinweise oder Zusendungen werden vom Verfasser gern berücksichtigt[1]).

Für die laufend bearbeiteten Zeitschriften sind besondere Signaturen eingeführt. Es bedeutet also: Gr 13, 1 = Die Grenzboten, Jahrgang 13 Heft 1 usw.

Abkürzungen: j. = jährlich, m. = monatlich, w. = wöchentlich, j. 2, m. 4 = jährlich 2, monatlich 4 Hefte usw. Zs. = Zeitschrift, Ms. = Monatsschrift, Ztg. = Zeitung.

* bezeichnet Zeitschriften, die während des Krieges eingegangen sind.

AfM	Archiv für Musikwissenschaft. Hrsg. v. Fürstl. Institut für musikwissensch. Forschung-Bückeburg. Leipzig: Breitkopf & Härtel. j. 4.
AMZ	Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart. Berlin W: Schillstr. 9. w.
BB	Bayreuther Blätter. Deutsche Zs. im Geiste R. Wagners hrsg. von H. v. Wolzogen. Bayreuth: Lisztstr. 2. j. 4.
***BfHK**	Blätter für Haus und Kirchenmusik. Langensalza. m.
BW	Bühne und Welt. Halb-Ms. für Theaterwesen, Literatur und Musik. Leipzig: Wiegand. [jetzt: Deutsches Volkstum. m.]
Cae	Caecilia. Maandblad voor Muziek. Von Jg. 75 ab: Caecilia en het Muziekcollege, de vereenigde Tijdschriften Allgem. Tonkunstblad voor Groot Nederland. Haarlem: Weglin. m.
CaeB	Caecilia. Zs. für kathol. Kirchenmusik. Offizielles Organ des Breslauer ... Diözesan-Caecilienvereins... Neustadt (Oberschlesien) m.
CO	Caecilienvereinsorgan. Regensburg: Pustet. m.
DB	Die Deutsche Bühne. Amtl. Blatt des Deutschen Bühnen-Vereins. Berlin: Oesterheld. w.
DIZ	Deutsche Instrumentenbauzeitung. Berlin-Schöneberg: Bahnstraße 29/30. m. 3.
DMMZ	Deutsche Militärmusikerzeitung. Fachblatt für die Musikmeister und Musiker der Armee u. Marine. Berlin SW 11. w.
DMZ	Deutsche Musikerzeitung. Offizielles Organ des Allgem. Deutschen Musiker-Verbandes. Berlin SW 11. w.
DR	Deutsche Rundschau. Berlin: Paetel. m.
DS	Deutsche Sängerbundeszeitung. Leipzig: Spitzner. w.
DTZ	Deutsche Tonkünstlerzeitung. Berlin W: Zietenstr. 27. m.
DV	Das deutsche Volkslied. Zs. für seine Kenntnis u. Pflege. Wien: Gumpendorferstraße 151. m.
DVo	Deutsches Volkstum. s. BW.
DW	Deutscher Wille. s. KW.
EMZ	Evangelische Musikzeitung. Zs. f. christl. Instrumental- u. Vokalmusik in Vereinen .. Zürich-Adliswil. m.
GBl	Gregoriusblatt. Organ f. kathol. Kirchenmusik [nebst:] Gregoriusbote f. kathol. Kirchensänger. Düsseldorf: Schwann. m.
Gf	Der Gitarrefreund. Mitteilungen d. gitarristischen Vereinigung. München: Sendlingerstr. 75. m.
Gr	Die Grenzboten. Zs. für Politik, Literatur und Kunst. Berlin SW. 11. w.
Ha	Die Harmonie. Zs. d. Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangvereine. Hamburg: Kampen. m.
Ho	Hochland. Ms. f. alle Gebiete d. Wissens... München: Kösel. m.

[1]) Zusendungen sind zu richten an: Dr. Beckmann, Berlin-Halensee, Lützenstraße 5.

Kch Der Kirchenchor. Eine gemeinverständl. Zs. für katholische Kirchenmusik. Bregenz: Teutsch. m.

KEK Korrespondenzblatt des ev. Kirchengesangvereins für Deutschland. Leipzig: Breitkopf & Härtel. m.

Ki Der Kirchenchor. Zs. d. Kirchenchorverbandes der sächsischen Landeskirche. Rötha bei Leipzig. m.

KW Der Kunstwart u. Kulturwart. München: Callwey. m. 2. [jetzt: Deutscher Wille.]

KZ Kartell-Zeitung. Offizielles Organ des Sonderhäuser Verbandes Deutscher Studenten-Gesangvereine. Hannover. m. 2. [jetzt: S.V.-Zeitung.]

MD Musica Divina. Ms. f. Kirchenmusik. Wien I, Karlsplatz 6. m.

Me Der Merker. Wien I, Schulerstr. 1. m. 2.

MfA Musik für Alle. Ms. zur Pflege volkstüml. Musik. Berlin: Ullstein.

MIZ Musik-Instrumenten-Zeitung. Fach- u. Anzeigeblatt f Musik-Instrumenten-Fabrikation... Berlin W. w.

***Mk** Die Musik. Halb-Ms. mit Bildern und Noten. Berlin: Schuster u. Löffler.

MKB Mitteilungen d. Kirchenchorverbandes d. Provinz Brandenburg. Berlin SW. 68.

MpB Musikpädagogische Blätter. Vereinigte Zs. Der Klavierlehrer. Gesangspädagogische Blätter. Berlin W. 62. m. 2.

MpZ Musikpädagogische Zeitschrift. Organ des österreich. musikpädagog. Verbandes. Wien I. m.

MR Musikalische Rundschau. Hrsg. von der Gesellschaft der Musikfreunde Düsseldorf. m.

MS Musica Sacra. Ms. zur Förderung der kathol. Kirchenmusik. Regensburg: Pustet.

MSfG Ms. für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

MSfS Ms. für Schulgesang. Zs. zur Hebung u. Pflege des Schulgesanges... Essen-Ruhr. Baedeker.

NMZ Neue Musikzeitung. Stuttgart: Grüninger. m. 2.

NR Die neue Rundschau. Berlin: S. Fischer. m.

NS Nord nnd Süd. Eine deutsche Ms. Breslau: Schottlaender.

NW Der neue Weg. Amtl. Ztg. d. Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Berlin SW. w.

NZM Neue Zeitschrift für Musik. Unabhängige Wochenschrift für Musiker u. Musikfreunde. Leipzig: Gebr. Reinecke. w.

RMZ Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. Allgem. Zs. f. Musik. Cöln, Castanienallee 20. w.

S Signale für die musikalische Welt. Berlin W 35. w.

Sch Die Schaubühne. Wochenschrift f. Politik, Kunst, Wirtschaft. Charlottenburg, Dernburgstraße 25.

SM Süddeutsche Monatshefte. Leipzig u. München. m.

SMpB Schweizerische Musikpädagogische Blätter. Zürich: Hug & Co. m. 2.

SMZ Schweizerische Musikzeitung u. Sängerblatt. Organ d. Eidgenöss. Sängervereins... Zürich: Hug & Co. j. 30.

Sti Die Stimme. Zentralblatt f. Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht u. Stimmhygiene. Berlin: Trowitzsch & Sohn. m.

SVZ S.V.-Zeitung. Zs. des Sonderhäuser Verbandes deutscher Studenten-Gesangvereine. Hannover: Lavesstr. 28. m.

T Der Türmer. Kriegsausgabe. Hrsg. Frh. v. Grotthuß. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer. m. 2.

Th Das Theater. Illustr. Halb.-Ms. Berlin-Wien.

To Deutsche Sängerzeitung. Die Tonkunst. Ill. Zs. f. gemischte u. Männerchöre... Berlin: Janetzke. m. 3.

VKM Velhagen u. Klasings Monatshefte. Berlin.

VZ Verbands-Zeitung. Amtliches Blatt d. dtsch. Chorsänger- u. Ballett-Verbandes. m. 2.

VZS Vossische Zeitung. Sonntagsbeilage. Berlin. w.

WM Westermanns Monatshefte. Illustr. Zs. fürs deutsche Haus. Braunschweig: Westermann. m.

ZDK Zentralblatt für die Deutsche Kunst. Berlin: Gutenberg. m.

ZfAe Zs. f. Aesthetik u. allgem. Kunstwissenschaft hrsg. v. M. Dessoir. Stuttgart: Enke. j. 4.

ZfI Zs. f. Instrumentenbau. Offizielles Organ d. Berufsgenossenschaft d. Musikinstrumenten-Industrie... Leipzig: Thomaskirchhof 16. m. 3.

ZfM Zeitschrift für Musikwissenschaft. Hrsg. von der Deutschen Musikgesellschaft. Leipzig: Breitkopf & Härtel. m.

A

Abbetmeyer, Theodor, s. Wagner.
Abert, H., s. Franz, Musik.
Abert, Hermann Joseph (Niedecken), NMZ 39, 5.
Abert, Johann Joseph†. (Abert), NMZ 36, 19.
Abert, Wenzel, s. Abert, J. J.
Abt, Franz (Richard), To 19, 9.
Abter, Adolf, s. Krieg.
Adaiewsky, E., s. Henselt.
Adler, Guido, s. Musik.
Adler, Guido. (Wellesz), NMZ 36, 23.
Aesthetik. Innere Nachahmung und Erinnerungsverklärung (Baerwald), ZfAe 9. — **Die Melodie** (Bie), NR 1916, Bd. 1. — **Kraft und Stoff in der Musik** (Bie), NR 1915, Bd. 2. — Farbe und Ton (Bruns), Sti 11, 6. — **Der Anteil am musikalischen Kunstgenuß** (Feldkeller), ZfAe 10. — **Gibt es eine Charakteristik der Tonarten?** (Hennig), BB 40, 4/6. — **Musik und Philosophie.** Eine musikästhetische Studie (Fromm), Me 7, 4. — Musik und Physiologie (Knab), NMZ 26, 22. — [Die Musikästhetik d. 18. Jahrhdts ... Buch-Besprechung s. Goldschmidt] (Moos) ZfAe 1916. — **Hörbare Farben** (Riesenfeld) NMZ 36, 14. — **Über Musikver-**

ständnis (Roters), S 75, 8. — Von der musikalischen Assoziation (Schnyder), SMZ 58, 5. — Die ästhetische Kultur in ihrem Verhältnis zum Volksleben mit bes. Berücksichtigung der Musik (Scholz), To 19, 32 f. — Zur Tonphilosophie (Stauff), AMZ 42, 24. — Der Charakter der Tonarten (Stephani), AMZ 45, 31/32 f. und (Hennig), ZfAe 1917 — Der Stimmungswert der Tonarten (Stephani), NMZ 38, 1. — Tonschönheit, physikal. Klang u. Instrumentaltechnik in ihren Wechselbeziehungen (Unger), Me 6, 21.

Aiblinger, Johann Kaspar (Wallner), MS 50, 6/7.

Akustik. (S. a. Hören, Musikunterricht.) — Ist der Kreis der Konsonanzen nur historisch oder a priori geschlossen? (Arend), NZM 82, 20 und (Riemann), 82, 49. — Musik- und Sprechakustik ... bei Bau ... von Vortragssälen (Eltz), Me 8, 18. — Konsonanz u. Dissonanz (Hummrich), AMZ 43, 19 f. und (Potthof), MR 4, 1 f. — Ein Meßapparat d. musikal. Schallstärke (Jemnitz), S 75, 13. — Das Geheimnis des Tones (Möbius), NMZ 39, 3. — A. u. Musik (Möllendorf), NMZ 39, 8. — Die Grundlage der Musikwissenschaft und das duale Reininstrument (v. Oettingen), Abhdlgn. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. 34, 2. — Die Klangfarbe im Lichte der musikalischen Akustik (Schaefer), MpB 38, 10 und DTZ 16, 30/31. — Zur histor. Entwickelung der Tonmaße (Schäfer), Sti 11, 7. — Über die Verwendung von Flammen in der ... Akustik (Schaefer), MpB 40, 1/2 ff. — Relativität der Tonhöhe (Tetzel), MpB 38, 1 und DTZ 15, 316. — Tonschönheit, physikal. Klang ... in ihren Wechselbeziehungen (Unger), NZM 82, 28. — Versuche am untauglichen Objekt [Vierteltöne usw.], (Wichmann), NMZ 39, 2.

d'Albert, Eugen. — d'A.'s musikdramatische Entwicklung (Riemann), AMZ 45, 28. — d'A.'s Abend (Bab), Sch 12, 13.

Albert, H., s. Musikunterricht.

Albini-Ruggli, Delia, s. Sgambati.

Altenburg, Wilhelm, s. Serpent.

Altmann, Wilhelm, s. Beethoven, Berlin, Brahms, Charlottenburg, Dvořák, Goldmark, Ochs, Oper, Meyerbeer, Pfitzner, Wagner.

Amplewitz, Rud. F., s. Wagner.

Anders, Erich, MR 5, 2.

Andreae, Volkmar, als Lyriker (Eilers), RMZ 17, 27/28.

Andro, L., s. Berlioz, Frau, Juristisches, Konzert, Lenau, Oper, Wagner.

Ansorge, Conrad (Schellenberg), NMZ 39, 7.

Arend, Max, s. Beethoven, Gesang, Gluck, Juristisches, Musik.

d'Arguto, Rosebery, s. Gesang.

Arlberg, Hjalmar, s. Besprechungen.

Arnheim, Amalie, s. Besprechungen, Krieg.

Artz, Karl Maria, RMZ 16, 19/20.

Auer, Max, s. Bruckner.

Ausstellungen. Musikalisches aus der Großen Berliner Kunstausstellung 1915 (Harzen-Müller), RMZ 16, 37, 38. — Die Musik auf der internat. Ausstellung f. Buchgewerbe in Leipzig (Raillard), DTZ 12, 285.

B

Bab, Julius, s. d'Albert.

Bach, Joh. Seb. (s. a. Beethoven). — B. u. Wagner (Bapp), NZM 82, 6. — B.'s Kantaten im Gottesdienst der Großstadt (Dallwig), MKB 1916, 95. — Zur Aufführung der großen B.-schen Chorwerke (Freiesleben), NMZ 38, 10 f. — Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte d. Weihnachtsoratoriums (Freiesleben), NZM 82, 29/30. — Die Bachkantate in Kriegsvespern (Fuchs), AMZ 42, 23. — B.'s Umarbeitungen (Grunsky), NMZ 37, 1 ff. — B.sche Choralkunst u. Gemeindegesang (Handke), Sti 9, 7 f. — B. im Berliner Gottesdienst (Harzen-Müller), DTZ 15, 315 und KEK 31, 1. — Ein neuer Weg zu B. (Hayn), NMZ 36, 15. — ... als Neujahrs-Gratulant [Kantaten] (Hirschberg), AMZ 44, 4. — B. in Karlsbad (Kaufmann), Me 7, 9. — Ein alter B.-Stammbaum (Lorenz), NZM 82, 35/36. — Bachpflege. Eine Anregung (Lorenz), AMZ 42, 21 und RMZ 16, 19/20. — Auf welchen Instrumenten sollen B.'s Klavier- u. Orgelwerke vorgetragen werden? (Müller), Ha 9, 9/10. — Kirchenkantaten (Oehlerking), DW 29, 15. — B.sche Kunst in Kirche, Schule u. Haus (Oehlerking), NZM 82, 35/36 f. — B.'s Klavierwerke (Oehlerking), NMZ 38, 14. — Zur H-Moll-Messe unter S. Ochs (v. Perger), Me 7, 11/12. — B. u. das 20. Jahrhundert (v. Perger), Me 6, 15/16. — Über die Aufführungsbedingungen B.scher Choralkantaten (Perl), Me 9, 13/14. — Von den Modulationen im Wohltemperierten Klavier (Ritter), MpB 37, 14 f. — In majorem gloriam ... (Stein), S 72, 49 f. — Betrachtungen über die Wiedergabe der Matthäus-Passion (Stuck), S 73, 28/29.

Bach, Karl Philipp Emanuel (Oehlerking), DW 31, 2. — B. als Kammer-Cembalist Friedrich des Großen (Richard), Ha 6, 3. — Zur Pflege älterer Musik [Kritik der Bearbeitung einer Klaviersonate Bachs von Bülow] (Steglich), DW 31, 17.

Bach, Wilh. Friedem., Ein Erinnerungsblatt (A.K.), NMZ 35, 23.

Bachmann, Erich, s. Wagner.

Baerwald, Richard, s. Ästhetik.

Bäuerle, H., s. Lasso.

Bagier, G., s. Musik.

Bahr, Hermann, s. Salzburg.

Balassa, Josef, s. Gesang.

Balkan s. a. München.

Ballade s. Lied.

Ballett s. Tanz.

Baltasar, Karl, s. Musikfeste.

Bapp, K., s. Bach, Musik.

Barnay, Ludwig, s. Oper.

Barth, Heinrich (Hennig), DTZ 15, 318 und (Stieglitz), MpB 40, 19/20.

Basel. Musikschule u. Konservatorium, SMpB 7, 2 f. und (Merian), SMZ 58, 1 ff.

Bassi, Luigi, der erste Don Giovanni (Schmid), BfHK 18, 11.

Battke, Max, s. Gesang, Orchester.

Bauckner, Artur, s. Dirigieren.

Bauer, Ludwig, Leben u. Wirken, Sti 12, 2.

Fremdwort [s. a. Partitur]. Das F. in der deutschen Musik (Hollaender), Sti 10, 8 u. MpB 38, 21 f. — (Jemnitz), Mk 14. 6 — (Kopsch), AMZ 42, 39 — (Mengelberg), RMZ 19, 13/14 — (Morsch), MpB 39, 1 ff. — (Nagel), NMZ 36, 24 — (Petzet), S 73, 18 — (Pfohl), Me 6, 15/16 — (Scherber), S 73, 37 — (Schrader), NZM 82, 11 — (Storck), T 17, 24 — (Unger), NZM 82, 20 — (Urbach), DMMZ 39, 4 — Die „Register" der Hausorgel (Hundt) (Kramer), MIZ 25, 17 19. — „Englisch Horn" oder Alt-Oboe? Eine Entgegnung (Dubitzky), Mk 14, 17.

Freudenberg, Wilh., s. Wagner.

Frey, Martin — ein Jugendkomponist (Hoffmann), SMpB 7, 6 f.

Frey, Sylvester, s. Oper.

Freytag, Gustav. F.'s Beziehungen zur Musik (Kohut), NMZ 37, 13/14 u. (Dubitzky), 37, 23.

Fried, Oskar (Nyman), Me 9, 5 — (Stang), NMZ 38, 10.

Friedenthal, Albert, s. Juristisches, Kammermusik, Musikvereinigungen.

Friedlaender, Max, s. Goethe.

Friedland, Martin, s. Klavier.

Friedrich, d. Große, u. die Musik (Mello), DMZ 49, 27.

Friedrich II. von Anhalt. Zur 60. Geburtstagsfeier (Seidl), AMZ 43, 32/33.

Friedrich, Hans, s. Lied.

Friedrichs, Elsbeth, s. Musikunterricht.

Frimmel, Theodor v., s. Beethoven.

Fröhlich, Paul, s. Musikunterricht.

Fromm, Carl Josef, s. Ästhetik, Programmusik.

Fuchs, C., s. Liszt.

Fuchs, T., s. Gesang.

Fuchs, Karl, s. Wien.

Fuchs, Richard, s. Bach, Zahn.

Fuchs, Robert (Brachtel), NZM 84, 7 — (v. Kralik), Me 8, 3.

Fuhrmann, Paul, s. Kallenberg.

Furtwängler, Wilhelm, s. Besprechungen.

Futurismus in der Musik (Ebel), AMZ 42, 3 f. — (Nagel), Mk 14, 19. — Marinetti als Musikästhetiker [Bespr. v. Pfitzner: Futuristengefahr] (Hofmiller), SM 1917 Juni.

G

Gade, Niels W. (Göttmann), DTZ 15, 314. — (Kohut), Me 8, 3.

Gagern, Friedrich v., s. Lied.

Gaißer, Hugo, s. Kirchenmusik.

Gallwitz, S. D., s. Musik.

Garsó, Signa [Nachruf] (Rasch), AMZ 42, 13.

Gasteyger, Otto, s. Notenschrift.

Gebauer, Alfred, s. Musikunterricht.

Gehör s. Hören.

Geibel, Emanuel, u. die Musik (Kohut), DS 7, 41 u. Me 16, 19. — G.'s Gedichte in Musik [Statistik der bekanntesten Kompositionen], DS 7, 42/43.

Geige, Geigenbau ... s. Violine.

Geisler, Paul (Huch), NZM 82, 35/36.

Geller, Oskar, s. Wagner.

George, Philipp, s. Vogelgesang.

Georgii, Walter, s. Krieg, Liszt, Musik, Musiker, Musikkritik, Programm.

Geramb, Viktor R. v., s. Lied.

Gerhard, C., s. Beethoven.

Gerhardt, Paul (Bunk), RMZ 16, 39/40.

Gernsheim, Friedrich (Chop), DS 8, 39/40. — (Leßmann), AMZ 43, 38. — (Schurzmann), NMZ 35, 21 u. 38, 1. — (Thilo), Ha 6, 10. — (Tischer), RMZ 17, 39/40.

Gesang (s. a. Berger, Kirchenmusik, Musikunterricht, Nutz). — Sprache u. Musik, KW 27, 22. — Italienische Gesangskunst (Arend), DW 29, 16. — Zur Lösung der Stimmwechselfrage (d'Arguto), S 76, 26. — Phonetische Beobachtungen beim Sprechen ohne Kehlkopf (Balassa), Sti 11, 9. — Gesangpflege [Forts.] (Battke), MD 3, 8/9. — Das Sinken der Stimmen beim unbegleiteten Chorgesang (Bohl), DS 8, 15/16. — Stimmbildungslehre in der Praxis (Brache), MpB 41, 5/6. — Der Kunstgesang nach seinen physikal. Grundgesetzen (Brache), MpB 40, 13/14. — Minimalluft u. Stütze (Bruns), Sti 10, 5. — Stimmregister u. Stimmechanismen (Bruns), Sti 12, 7. — Über das Atmen (Calm), Sti 12, 7. — Einfache Hygiene der Sprechwerkzeuge (Calm), Sti 11, 11. — Halskranke Sprecher (Dérichs), Sti 11, 2. — Das lautliche u. klangliche Sprachelement (Fischer), Sti 9, 3 f. — Bewußtes Tonsprechen auf der Bühne (Fuchs), AMZ 42, 19. — Die „Schule Neß" (Götzl), Me 8, 2. — — Der ungeschriebene Gesangsvorschlag (Harmans), Mk 14, 16. — Die Nutz'sche Stimmbildungslehre (Hübner), RMZ 18, 9/10. — Für und wider die Wahl des Sängerberufes (Janetschek), Sti 12, 8. — Vorsingeu bei der Stimmbildung (John-Marlitt), Sti 10, 3. — Die Gefahr des Krieges für die Kunststimme (Iro), Sti 10, 7. — Zur Resonanz der Singstimme (Killermann), MS 48, 6/7. — De stemomvang bij sopranen (Koetsier-Müller), Cae 74, 4. — Bewußtes Atmen (Korth), DS 7, 8. — Richtiges Sprechen u. Singen (Liernur), MpB 39, 3. — Über Stimmbildung (Löbmann), GB 42, 5 ff. — Die Bedeutung der Stimm- u. Sprechtechnik für den Pädagogen (Löbmann), MpB 38, 4 ff. — Über das Singelend (Löbmann), MpB 38, 11 f. — Schulgesang u. Kunstgesang (Löbmann), MpB 38, 19 f. — Beitrag zur anatomischen Grundlage des Charakters der Stimme. Stimmgabelharmonium (Maljutin), Sti 10, 2 f. — Korrekte Aussprache (Manas), Sti 10, 1. — Die verbildete Stimme (Manas), Sti 11, 9. — Wie beurteilt man gesangliches Können? (Manas), Sti 10, 12. — Gedanken über Stimmbildung (Meyer-Sanden), Sti 11, 8 u. (Bruns) Sti 11, 12. — Unsere Stimmbildner in ihren Schriften. Kritische Studien (Meyer-Sanden), Sti 11, 5. — Genialität u. Schule in der Gesangskunst (Michalowicz), Me 8, 12/13. — Nationale Gesangskunst (Mühlhausen), AMZ 43, 52. — Bewußtes Singen. Eine Schul- u. Chorgesangsfrage (Müller), MSfG 22, 1. — Über häusliche Gesangpflege (Oehlerking), SMpB 6, 11 f. — Stimmtechnik u. Stimmbildung (de Pap-Stockert), Sti 10, 11 u. (Jarsen), 11, 2. — Vom Stimmwechsel (Pöhler), Sti 12, 2. — Bühnensänger auf dem Podium (Rasch), AMZ 42, 49. — Die scheinbaren Stimm-

Grabowsky, Adolf, s. Mozart.
Gräflinger, Franz, s. Beethoven.
Graf, Max, s. Kirchenmusik.
Graff, Paul, s. Kirchenmusik.
Gratia, L. E., s. Klavier.
Grawert, Theodor, s. Militärmusik.
Gregorianischer Choral s. Kirchenmusik.
Greiner, Albert, s. Besprechungen.
Grell, Eduard, Zum 30. Todestag (Müller), NMZ 37, 21.
Grieg, Edvard (Dubitzky), DS 9, 31/34 u. (Mello), DMZ 49, 24 u. (Nagel), NMZ 38, 23. — Eigentümlichkeiten in G.'s Klavierstücken (Knayer), NMZ 38, 21.
Griesbacher, P., s. Pfitzner.
Grillparzer, Franz (s. a. Hebbel, Mederitsch), Dichter u. Musiker (Dieterle), NMZ 37, 9 ff. — G.'s musikästhetische Anschauungen (Müller), RMZ 17, 7/8 f. — G. u. die Gesellschaft der Musikfreunde (Smekal), Me 6, 13/14.
Groß, Felix, s. Wagner.
Großmann, Max, s. Violine.
Grotrian, Wilhelm, MIZ 27, 24/27.
Grün, J. M. † (Flesch), AMZ 44, 6
Grunsky, Karl, s. Bach, Besprechungen, Gluck, Klavier, Musiker, Riemann.
Gürtler, Franz, s. Gluck, Musik, Musikkritik.
Güstrow. Gesch. d. Güstrower Hofkapelle 1555 bis 1695 (Meyer), DMZ 49, 9 f.

H

Haas, Joseph, s. Reger.
Haas, Robert, s. Weber.
Haas, Theodor, s. Bruckner, Mauke, Menter, Musik.
Haase, Rudolf, s. Kirchenmusik.
Haberl, F. X., s. Kirchenmusik.
Haböck, Franz, s. Juristisches.
Haemmerli, Louis, s. Musikunterricht.
Händel, G. F. Über H. im Allgemeinen u. die „Debora" im Besonderen (Heuß), AMZ 44, 12. — Mehr Händel! (Leßmann), AMZ 42, 19 f. — Das erste deutsche H.-Fest in Berlin 1786 (Leßmann), AMZ 53, 30,31 ff. — H. in Italien (Nekahm), Me 8, 8. — H.'s Klavier- u. Orgelkompositionen in der ... Musikpflege (Oehlerking), AMZ 42, 51. — H. musicien dramatique (Rolland), SMpB 6, 6 f. — H.-Bearbeitungen (Stephani), DTZ 12, 286 f. — Mehr H.! (Tischer), RMZ 17, 7/8.
Hänig, Albert, s. Kirchenmusik.
Häser, Wilhelm, (Kahle), To 21, 22.
Häßler, Karl (Hennings), Ha 6, 1.
Hagemann, Carl, s. Tanz.
Halévy, Fr., „Jüdin". Ein deutsches Musikdrama (Pringsheim), Schlesische Ztg. 8. 4. 1915.
Haller, Karl, s. Wagner.
Haller, Michael (Cohen), MS 48, 2 u. GBl 40, 2. (Sigl), MS 48, 10. — (Weinmann), MD 3, 2 u. GBl 39, 7/8.
Halm, August, s. Thematik.
Hamburg. ... Öff. Musikalien-Ausleihe (Gottsleben), Ha 9, 3/4.
Handke, Robert, s. Bach, Beethoven.
Harfe s. a. Horn.
Harmans, Wilhelm, s. Gesang.
Harmonielehre s. Musikunterricht.
Harmonium (s. a. Klavier, Fremdwort). **Vom** H. (Oehlerking), DW 30, 23 f. — **Das H. als** Hausmusik Instrument (Oehlerking), NMZ 38, 18. — Hausmusik u. H. (Oehlerking), Me 8, 12/13.
Hart, W. P. C. de, s. Klavier.
Hartmann von u. an der Lan-Hochbrunn. † (Schmitz), Ho 12, 5.
Harzen-Müller, A. N., s. Ausstellungen, Bach, Faust, Lenau, Lied.
Hatzfeld, J., s. Besprechungen.
Hausmusik s. Kammermusik.
Hausorgel s. Harmonium.
Hausegger, Siegmund von (s. a. Streicher). (Tessmer), NMZ 38, 4 u. Ha 8, 2 u. Me 6, 8.
Haydn, Joseph, Zu H.'s Kaiserlied (v. Kralik), MD 5, 2/3. — H.'s Messen (Schnerich), NZM 84, 7. — Zur Gesch. d. späteren Messen H.'s (Schnerich), Zs. d. Int.-Mus.-Ges. 15, 12. — „Sieben Worte". Eine vernachlässigte Passionsmusik (Steinitzer), AMZ 44, 5.
Haydn, Michael, als Kirchenkomponist (Kurthen), GBl 42, 2 ff.
Haym, Hans (Tischer), RMZ 16, 43/44.
Hayn, Fr., s. Bach.
Hebbels u. Grillparzers Dramen als Opern (Dubitzky), Me 8, 1.
Hegar, Friedrich (Frank), AMZ 43, 41 u. NMZ 38, 3. — (Niemann), DS 8, 39/40. — (Schlicht), DS 8, 39/40. — (Voß), Ha 8, 5. — als Verfasser s. Klose.
Heidemann, W., s. Lied, Luther.
Heine, Heinrich, Ein musikal. Aufsatz H.s (Hirth), Me 8. 5.
Heinemann, Ernst, s. Mozart.
Heinig, Karl, s. Musikkritik.
Heinitz, Wilhelm, s. Musikunterricht.
Heinrich, Gertrud, s. Musikunterricht.
Heinrichs, J., s. Orgel.
Heißner, Wilh., s. Lied.
Hehemann, Max, s. Pfitzner, Reger.
Held, Karl, s. Weinlig.
Hellerau. Das Ende der Hellerauer Kunst (Kahl), Me 6, 24.
Helm, Theodor, s. Goldmark, Reger, Wagner, Wien.
Hennig, Franz von, s. Barth.
Hennig, Richard, s. Ästhetik.
Hennings, J., s. Bruch, Häßler, Strauß.
Hensel-Mendelssohn, Fanny (Witt), NMZ 38, 24.
Henselt, Ad. Henseltiana [Anekdoten] (Adaiewsky), NMZ 35, 21.
Herder, Joh. Gottfr., Verhältnis zur Musik (Droescher), AMZ 45, 21/22.
Hering, G., s. Streichinstrumente.
Hermeneutik, Über musikal. (Schellenberg), NMZ 38, 16. — (Schering), ZfAe 9.
Heumann, Matthias, s. Kirchenmusik.
Heuß, Alfred, s. Händel, Neuausgaben, Wagner.
Heydt, v. d., s. Kirchenmusik.
Hiller, Ferdinand, (Schurzmann), Berliner Tgbl. 10. 5. 1915.
Himmel, Friedrich Heinrich, s. a. Lied.
Hirsch, Benno, s. Violine.
Hirschberg, Leopold, s. Bach, Beethoven, Cherubini, Lenz, Loewe, Lortzing, Marschner, Mendelssohn, Meyerbeer, Musik, Schubert, Schumann, Wagner, Weber.

Hirschberg, Walther, s. Beethoven, Berlin.
Hirth, Friedrich, s. Heine.
Hitz, Arnold, s. Kirchenmusik.
Hochreiter, Emil (A. S.), Me 8, 18.
Hören. Zur Förderung des musikal. Gehörs (Kainer), DS 8, 39/40. — Das musikalische Ohr (Leichtentritt), MpB 38, 12. — Wissenschaftliche Methoden zur Prüfung der Feinheit des musikalischen Gehörs (Schaefer), MpB 38, 18. — Die Empfindlichkeit des Ohres für Tonhöhenunterschiede und Intervallreinheit (Schaefer), MpB 39, 9/10. — Ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens (Teller), NMZ 38, 18.
Hoerner, Georg, s. Lied.
Höfer, Robert, s. Besprechungen.
Hofmiller, Josef, s. Besprechungen, Futurismus.
Hoffmann, E. A., s. Frey, Juristisches, Kirchenmusik.
Hoffmann, E. T. A. (s. a. Offenbach). Musikalisches aus H.'s Tagebüchern (Kaiser), NZM 82, 5 f. — Die Uraufführung von H.'s „Undine" vor 100 Jahren (Kruse), AMZ 43, 36. — H.'s „Undine" (Schellenberg), NZM 84, 47/48. Aus H.'s Tagebüchern (Schmitz), NMZ 37, 24.
Hoffmann, Rudolf Stephan, s. Goldmark, Musiker.
Hohenzollern, Musikliebhaber ... unter den — (Blaschke), To 7, 42/43 u. DS 7, 42/43.
Hoisel, Otmar, s. Juristisches.
Hollaender, Alexis, Fremdwort, Lied, Musikunterricht.
Holl, Karl, s. Schreker, Stephan.
Holle, Hugo, s. Form, Lied, Oper, Reger.
Holstein, Günther, s. Wagner.
Holzbauer, Ignatz. Das Singspiel „Günther von Schwarzburg". Ein Beitrag zur Geschichte d. dtsch. Oper (Lutze), AMZ 43, 18.
Horn u. Harfe im modernen Orchester (Weingartner), S 76, 11 u. 17.
Hostinsky, Ottokar, Die Musikanschauung von H. (Mecklenburg), NMZ 38, 21 f.
Hoya, A. von der, s. Musikunterricht.
Huch, A., s. Geisler.
Hübner, Otto R., s. Gesang, Juristisches, Kammermusik, Rutz, Schopenhauer.
Hughes, Edwin, s. Klavier.
Humbert, Georges, s. Musikterminologie, Schumann.
Hummrich, Alexander, s. Akustik.
Humperdinck, Engelbert, Wie „Hänsel u. Gretel" entstand (Schaub), DMZ 49, 3. — Zum 60. Geburtstage. Ostdeutsche Rundschau, Wien 1. 9. 1914. — Kölnische Zeitg., Stadtanzeiger 1. 9. 1914. — Frankf. Nachrichten Frankfurt a. M. 1. 9. 1914. — Kreuz-Zeitg., Berlin 29. 8. 1914. — (Lehmann), Sch 10, 35/36. — (Lustig), München-Augsburger Abendztg. 1. 9. 1914. — (Marschalk), Voss. Zeitg., Berlin 1. 9. 1914. — (Pastor), Tägl. Rundschau, Berlin 31. 8. 1914. — (Schmidt), KW 27, 23. — (Schmidt), Berl. Tageblatt, 31. 8. 1914.
Hundt, Paul, s. Fremdwort.
Huneker, James, s. Josephy.
Huschke, Konrad, s. Beethoven, Lenau, Schubert.

J

Jakob, Joh., s. Kirchenmusik.
Janetschek, Edwin, s. Chorgesang, Gesang, Lied, Musik, Musikvereinigungen, Procházka.
Janotha, Natalie (Schwarz), MpB 38, 24.
Jansen, L., s. Mozart.
Japsen, Gertrud, s. Gesang, Musikunterricht.
Jaques-Dalcroze (s. a. Hellerau) — Einiges zur Beurteilung von J.-D. u. seiner Methode (Müller), RMZ 16, 5/6.
Jaques-Dalcroze, E., s. Musikunterricht.
Jarosy, Albert, s. Juristisches.
Ibach, Max (Traub), MIZ 25, 21.
Jemnitz, Alexander, s. Fremdwort, Krieg, Musik, Oper, Orchester, Vierteltöne.
Jendrossek, Karl, s. Thiel.
Jensen, Adolf, J.'s Balladen u. epische Gesänge (Kretschmar), NMZ 36, 22.
Instrumentalmusik. Das Dramatische in der J. (Ernest), NMZ 38, 19 f. — Der Krieg in seiner Bedeutung für die J. (Möbius), AMZ 42, 40.
Joachim, Joseph. J.'s Wirken im Lichte der Gegenwart (Müller), NMZ 38, 22.
Jöde, Fritz, s. Musikunterricht.
John-Marlitt, E., s. Gesang.
Jomelli, Niccolo, Zum Andenken J.'s (Falk), DTZ 12, 284. — (Müller), NZM 82, 42.
Joseffy, Rafael (Spanuth), S 73, 30/31. — Die erlesene Kunst J.'s (Huneker), Me 6, 17.
Joß, Christian, SMpB 6, 5.
Iro, Otto, s. Gesang, Musikunterricht.
Isler, E., s. Brahms, Debussy, Liszt.
Istel, Edgar, s. Dirigieren, Ecorcheville, Goethe, Glocken, Krieg, Louis, Mahler, Meyerbeer, Musik, Musikunterricht, Oper, Stavenhagen, Wagner, Wunderkinder.
Jürgens, Fritz (Eilers), NMZ 37, 8 u. RMZ 16, 51/52.
Jungbauer, Gustav, s. Lied.
Junk, Victor, s. Glocken.
Juristisches, hier auch soziale Fragen (vgl. a. Konzert, Musiker). — Die Zukunft d. deutschen Klavier-Ausfuhrhandels, MIZ 25, 23 ff. — Der Streit um die Aufführungsrechte u. die Deutsche Sängerbundeszeitung, Ha 9, 5/6. — Der Spielchorist (J. H.), VZ 32, 12. — Stargagen (Andro), AMZ 43, 21. — Urheberrechtliches zur Musikwissenschaft (Arend), Mk 14, 14. — Autrefois. La réglementation des musiciens et ses causes (Becker), SMpB 7, 3. — Komponisten-Honorare (Dubitzky), MR 4, 7 f. — Wann sind die Verträge des Musikers u. Musiklehrers kündbar? (Eckstein), DTZ 13, 292. — Die Haftung des Transportunternehmers für Verlust oder Beschädigung eines Musikinstrumentes (Eckstein), DTZ 13, 299. — Krieg u. Hungerhonorare (Eckstein), DTZ 13, 288. — Entlassene Musiker u. Musiklehrer (Eckstein), DTZ 12, 285. — Fallen private Musiklehrer unter die Reichsversicherungspflicht? (Eckstein), MpB 40, 13/14 f. — Die Tonsetzerfrage (Eisenmann), NMZ 37, 5 ff. — Wie gibt man ein Konzert ohne Agenten? (Friedenthal), DTZ 15, 316. — An die Adresse der Liederkomponisten (Friedenthal), DTZ 13, 298. — Kaiserliches Volksliederbuch u. Aufführungsrecht (Göhler), Ha 8, 4. — Es muß doch Friede werden! [betr.: „Afma"] (Göhler), Ha 8, 3. — Die Musikerkammer u. ihre Vorarbeiten (Göttmann), DTZ 13, 291. — Die Errichtung von Musikerkammern ...

40, 10. — Wortmalerei in den Offiziums-Responsorien (Bewerunge), GBl 41, 2 f. — Über Wortmalerei im Choral (Bewerunge), GBl 40, 3 f. — Zur Tonalität der Gregorianischen Gesänge (Bewerunge), MS 50, 10 11. — (Bittner), Mc 9, 13/14. — Flämische Lieder im deutschen Kirchengesange (Blaschke), DS 9, 37/38. — Etwas vom liturgischen Gesang der Syrier (Bonvin), GBl 40, 9. — Choralia (Bonvin), GBl 39, 10 ff. — Die kirchl. Einheitslieder (Cohen), GBl 41, 10 u. 42, 3. — Zur Gesch. d. Untergangs des Psalmengesangs in den deutsch-reform. Gemeinden (Diehl), MSfG 22, 1. — Choralgesang in Priesterseminaren (Drinkwelder), MD 5, 2/3. — Die Medizäa in der Karwoche (Drinkwelder), MD 3, 3. — Der Introitus »Vocem jucunditatis« (David), GBl 41, 7. — Der Introitus »Gaudeus gaudebo« (David), GBl 40, 10. — Der Introitus »Vivi Galiláei« vom Feste Christi Himmelfahrt (David), GBl 40, 5. — Der Introitus von Ostern »Resurrexi« (David), GBl 40, 4. — Der Introitus »Requiem aeternam« (David), GBl 39, 7/8. — Die alten Klassiker u. ihre Aufführung (Felini), MS 47, 8/9 ff. — Der Gesang im Kindergottesdienst (Flöring), KEK 30, 11. — Das Alma Redemptoris sein Rhythmus ... [Forts.] (Gaißer), GBl 42, 4 — Zum 31. Oktober 1917 (Glebe), KEK 31, 9/10. — Was müssen wir von einem Kirchenchordirigenten verlangen? (Goldschmid), KEK 30, 6. — Der gregorian. Choral auf dem Lande (Goller), MD 3, 6/7. — Zur Praxis des kirchl. Volksgesanges (Goller), MD 3, 3 f. — Der gregorianische Gesang (Graf), MD 3, 2. · Aus der Gesch. d. luther. Liturgik des 17. Jhdts. (Graff), MSfG 22, 1. — Die Fermate bei unseren Chorälen (Haase), KEK 30, 2. — Digne, Attente, Devote. Eine Neujahrsbetrachtung (Haberl), MS 48, 1. — Die Pflichten der Kirche in musikal. Hinsicht (Hänig), Ki 29, 9. — Krieg u. kirchlicher Volksgesang (Heumann), MD 3, 1. — Zur Frage des kirchl. Volksgesangs in der Wiener Erzdiözese (Heumann), MD 5, 4 f. — Die ev. K. im Reformations-Jahrhdt. (v. d. Heydt), MKB 1917, 98. — Hat die Mundart Einfluß auf den Kirchengesang? (Hirtz), GBl 42, 1. — Die schönsten Osterlieder (Hirtz), GBl 42, 2. Des Volkes Stimme beim Gottesdienste (Hirtz), CO 51, 8. — Die Uneinigkeit im deutschen Kirchenliede (Hirtz), MD 5, 6/7 f. — Die K. in der Karolingischen Zeit (Hirtz), GBl 43, 1/2. — Chorwerke f. Reformationsfeiern (Hoffmann), SMpB 6, 16 f. — Deutscher Volksgesang in Stadt u. Stift Hildesheim vor 100 Jahren (Jakob), CO 53, 1/2. — Die Aufgaben der liturg. Forschung in Deutschland (Kleinschmidt), CO 53, 3/4. — Der deutsche Kirchengesang in der Grafschaft Mark vor 100 Jahren (Linneborn), CO 51, 3 f. — Der deutsche Kirchengesang im Dekanate Wormbach vor 100 Jahren (Linneborn), CO 51, 10 11. — Der Streit um den deutschen Kirchengesang in der Stadt Fredeburg (Westfalen) vor 100 Jahren (Linneborn), CO 51, 1. — Das Orgelspiel in der kathol. Kirche (Löbmann), GBl 40, 6. — Die moderne Orgel im kathol. Gotteshause (Löbmann), GBl 40, 9. — Liturgische Choralbetrachtungen (v. Mann), MS 48, 2. — Der Sologesang (Mayrhofer), MD 4, 7/8. — Choralbetrachtungen (Mörwald), MD 3, 10 f. — Die Musik im Kultus der christl. Kirche (Müller), Ki 29, 1 f. — Einheitslieder für den dtsch. Kirchengesang (Müller), CO 51, 8. — Das Einheitslied: „Gelobt sei Jesus Christus“ (Müller), CO 51, 12. — Das Einheitslied: „O Christe, hie merk“ (Müller), CO 52, 1. — Das Einheitslied: „Ihr Freunde Gottes allzugleich“ (Müller), CO 51, 10/11. — Das Einheitslied: „Christi Mutter stand mit Schmerzen“ (Müller), CO 52, 2 — Das Einheitslied: „Komm, Schöpfer Geist“ (Müller), CO 52, 4. — Das Einheitslied: „Ich will dich lieben, meine Stärke“ (Müller), CO 51, 9. — Aufgaben zur Lebendigmachung des Gemeindegesanges f. d. Reformationsjahr 1917 (Nelle), Sti 11, 4. — Fünf Passionslieder (Nelle), KEK 30, 3. -- Pflege ... d. geistl. Musik ... (Oehlerking), NZM 82, 12. — Griechisch-byzantinische Einflüsse auf die abendländische liturgische Dichtung u. Musik, hauptsächlich in Deutschland, vom 9. bis zum 11. Jhdt. (Ottenwälder), CO 51, 7. — Choräle (Pastor), Sti 10, 2. — Die kirchenmusikalische Vorbildung der Organisten u. Geistlichen (Pfannschmidt), MKB 1917, 100. — Die Feier der ersten Weihnachtsmesse in früherer Zeit (Peters), GBl 40, 12. — Der feierliche Kirchengesang in der früheren Liturgie (Peters), GBl 41, 1. — Hymnus in Dedicatione Ecclesiae (Pothier), GBl 41, 4. — Über Textunterlage u. Textbehandlung in modernen kirchl. Tonwerken (Quadflieg), MS 48, 4 ff. — Das Alleluja in der Liturgiegeschichte (Schäfer), GBl 43, 3 ff. — Kirchenlied u. Reformation (Scheibe), DS 9, 27 28. — Vom Wert des kirchlichen Volksgesanges (Schmidlin), CO 51, 1 u. 2 u. 5. — Das Kirchenmusikwesen in Wien (Schnerich), Mk 14, 17. — Das Magische der Sprache im liturgischen Kirchengesang (Schröre), Ho 15, 10. — Kunstgesang im Gottesdienst (Schulte), GBl 41, 8 9 f. — Kathol. Einheitslieder (Smend), MSfG 22, 1. — Feier am Abend des 31. Oktober 1917 (Smend), KEK 30, 4. — Feier am Morgen des 31. Oktober u. Reformationsfeier für unsere Kinder (Smend), KEK 31 7. — Der Vortrag der gregorian. Melodien (Springer), MD 3, 6,7 ff. — Die Melodien des sogenannten Auslandsgesangbuches (Stahl), KEK 30, 4. — Weltkrieg u. Kirchenlied (Steege), MS 50, 12, — Das geistliche Lied u. der Krieg (Steege), Sti 10, 7 u. MS 50, 12. — Der Choral (Stehle), Sti 12, 3. — Musikalische Kriegsandachten (Stein), KW 28, 6 u. Mk 14, 6. — Von der Dynamik des Choralrhythmus (Vivell), GBl 41, 3 f. — Wie wurde in das gregorianische Sacramentar ... Fremdes eingeschoben? (Vivell), CO 51, 9. — Was ist ein Gesangbuch? (Weimar), KEK 31, 5 ff. — Die Messenkomposition vor dem Konzil von Trient (Weinmann), CO 53, 3/4. — Studien über den oriental. Kirchengesang (Wellesz),

MD 5, 2/3. — Der serbische Oktiochos u. die Kirchentöne (Wellesz), MS 50, 2. — Unsere Weihnachtsmotetten (Widmann), CO 52, 1. — Die Analisierarbeit des gregorian. Chorals (v. Wöß), MD 4, 1.

Klavier, Klaviermusik (s. a. Musikunterricht, Programmusik). — Pedalirrtümer u. Pedalsünden (Bernau), NMZ 36, 24. — Vom Begleiten (Bohl), DS 8, 41/42. — Ein Mittel zur Kontrollierung zweckmäßiger Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel (Caland), NZM 84, 17 f. — Fortschritte u. Fehlgriffe der neueren Klaviertheorie (Czarniawski), MpZ 7, 11/12. — Künstler u. Dilettant. Eine klavierpädagog. Studie (Eichler), NMZ 38, 24. — Ein Wort über „gelöste" ... Klaviertechnik (Freisleben), NMZ 37, 22. — Vierhändige Klavierpartituren (Friedland), AMZ 42, 3. — Über Wesen, Technik u. Methodik der Intonation des Pianoforte (Göbel), DIZ 16, 12 ff. — Kunst u. Technik [des Baues] des kleinen Flügels (Göbel), DIZ 16, 2/3. — Le mémoire du pianiste (Gratia), SMpB 6, 14. — Das Spiel an zwei Klavieren (Grunsky), Ha 8, 5. — De willekeunige... bewegingen van het schouderblad (de Hart), Cae 74, 2. — Over de waarde van Klavierscholen (de Hart), Cae 75, 9. — Das musikalische Gedächtnis beim Klavierspiel (Hughes), Me 7, 15/16. — Die Tonbildung am K. (Hughes), MpB 38, 16 f. — Vom sogenannten „schönen Anschlag" des Pianisten (Kreutzer), MR 5, 5. — Zur Gesch. d. K. (Martell), DMMZ 39, 15. — Der „linkshändige Kapellmeister" (Müller), MpB 41, 15/16. — Kl. oder Harmonium als Schulinstrument? (Müller), Ha 8, 5. — Die moderne Klaviermusik in Skandinavien (Niemann), Mk 14, 5 f. — Die moderne Klaviermusik in Spanien (Niemann), Mk 14, 9. — Moderne Klaviermusik in Portugal (Niemann), Mk 14, 18. — Die nachklassische Klavierliteratur (Oehlerking), RMZ 18, 13/14 ff. — Klavierliteratur u. -Unterricht (Oehlerking), AMZ 43, 22 ff. — Die Gymnastik in der Klavierspieltechnik (Pembaur), NZM 82, 17. — Zur Geschichte der Fingersatzregeln für Tasteninstrumente (Petzelt), AMZ 42, 27. — Im Wandel des Klavieranschlags (Riemann), NMZ 36, 20. — Vom Begleiten (Sachs), DS 9, 3/4. — Zur Literatur für 2 Klaviere (Schwartz), NMZ 38, 7 f. — Das Gedächtnis des Klavierspielers (Stieglitz), MpB 38, 17 ff. — Die linke Hand (Wille), NMZ 39, 9. — Das Phrasierungsproblem u. die Konkurrenzausgaben von Klavierwerken (Zuschneid), DTZ 15, 314 f.

Klamp, E., s. Mühldorfer.

Klatte, Wilhelm, s. Oper.

Klauwell, Otto (Wolff), RMZ 18, 21/22.

Kleemann, Hans, s. Franz.

Klein, Wilhelm, s. Prag.

Kleinpeter, Otto, s. Wagner.

Kleinschmidt, Beda, s. Kirchenmusik.

Kleinschmitt, Maria, s. Musikunterricht.

Klemperer, Otto (von der Schulenburg), RMZ 18, 19/20.

Klindworth, Karl † (Leßmann), AMZ 43, 32/3. — (Stieglitz), MpB 39, 17/18.

Klose, Friedrich, NMZ 39, 17. — (Keller), RMZ 16, 27/28. — [**Einzelne Aufsätze von:**] (**Scheel,** Ehlers, Noelte, Courvoisier, **Reinhart, Hegar** u. Suter), NMZ 39, 17. — **Eine kritische Würdigung seines Werdens und Schaffens** (Keller), RMZ 16, 27/28. — **„Der Sonne-Geist"** (Spanuth), S 76, 25/26.

Klughardt, A., s. Maschine.

Knab, Armin, s. Ästhetik, Musik.

Knayer, C., s. Grieg.

Kneller, C. A., s. Neri.

Knöll, Heinrich, s. Lied.

Knorr, Iwan † (Morsch), MpB 39, 4. — DW 29, 14. — (Pohl), AMZ 43, 5.

Koch, David, s. Musik.

Koch, M., s. Musikunterricht.

Kochmann, Adolf Armin, s. Besprechungen, Oper, Wagner.

Koegler, Harald, s. Liszt, Stöhr.

Köhler, Fritz, s. Lied.

Köln. Zum Abschied von — (Brecher), RMZ 18, 27/28.

König, Eberhard, s. Oper.

Koennecke, Fritz, s. Musik.

Koetsier-Müller, Jan, s. Gesang.

Kohut, Adolph, s. Berlioz, Bilse, Bismarck, Freytag, Gade, Geibel, Liszt, Luther, Menzel, Schott, Schumann, Wagner, Weber.

Kol, H. van, s. Speet.

Kolbe, C., s. Musikinstrumente.

Kommersbuch s. Lied.

Kompenhaus, C., s. Beier.

Komponisten s. Musiker.

Konsonanz u. Dissonanz (Wichmann), NMZ 38, 8 f.

Konzert (s. a. Juristisches). — K. f. Verwundete, KW 28, 7. — „Bis" [Wiederholungen im Konzert] (Andro), AMZ 43, 3. — Über Konzert-Vortragspläne (Bohl), DS 9, 7/8. — Der Krieg u. die Konzertprogramme (Cahn-Speyer), AMZ 43, 18. — Vom Konzertsaal unserer Urgroßväter (Dubitzky), Ha 9, 7/8. — Zopfiges in unseren Konzertprogrammen (Eccarius-Sieber), S 76, 5. — K.-Sintflut u. Konzert-Agentur (Eccarius-Sieber), S 75, 5. — Das Konzertgeschäft (Epstein), Sch 12, 28 ff. — Konzert-Publikum (Fischer), NMZ 37, 9. — Öffentliche Unterhaltungsmusik (Marsop), KW 28, 11 f. — Bestrafte Wohltäter (Petzet), S 73, 20. — Gegen den Luxus in der Musik [betr. zugl. Konzertwesen während des Krieges] [Roeder], AMZ 43, 17. — Mimik auf dem Podium (Schmidt), KW 28, 8. — Berücksichtigung lebender Komponisten in den Konzertprogrammen (Schmitz), AMZ 42, 44. — Das K. als Gipfel unserer Musikpflege (Spanuth), S 76, 7 ff. — Das Recht der Lebenden [Aufführung unbekannter Werke] (Stang), AMZ 43, 10 ff. — Konzert u. Theaterkommissionen (Unger), RMZ 16. 19/20. — Hauskonzerte (Wetzel), Mk 14, 19.

Kopsch, Julius, s. Besprechungen, Fremdwort.

Korngold, Erich Wolfgang (Singer), Sch 13, 46. — K.'s »Sinfonietta« (Noelte), Ho 13, 5. — K.'s Opern (Schumann), DW 30, 4. — K. als Opernkomponist (Specht), Me 7, 8.

Korth, K., s. Gesang.

Kovács, Sándor, s. Musikunterricht.

L

Zur 100. Aufl. des „Allgem. Deutschen Kommersbuches“, DTZ 13, 296. — „Heil dir im Siegerkranz“ (Beuthner), Voss. Ztg., Berlin 1. 2. 1915. — Altschlesische Soldatenlieder (Blaschke), DS 8, 47/48 u. 9, 3/4. — Eine deutsche Nationalhymne (Bohl), DS 7, 11/12. — Prinz Eugen, der edle Ritter, im deutschen Volkslied (Burkhardt), To 18, 35 f. — Alte u. neue deutsche Kaiserhymnen (Dubitzky), DS 8, 9/10. — „Gebet während der Schlacht“ [von Himmel, Weber u. a.] (Dubitzky), Sti 10, 9. — Soldatentod in Liedern (Dubitzky), DS 7, 44/45. — „Deutschland, Deutschland über alles“ in Tönen u. Tonwerken (Dubitzky), Sti 9, 10. — Kriegslieder (Eichberg), DTZ 13, 290–292, 295. 299. — Fastnachtslieder (Eckmann), NZM 82, 10. — Versuch einer Reform der musikalischen Lyrik (Friedrich), Me 9, 1. — Musikkritische Gedanken [üb. d. moderne Klavierlied] (Friedrich), Me 9, 3. — Begriff, Wesen ... u. geschichtl. Entwicklung des deutschen Volksliedes (Frings), CO 52, 7/8 ff. — Vom Musikalisch-Schönen im deutschen Volksliede (Frings), CO 51, 3 ff. — Volkshymnen. (Gagern), Der Tag, Berlin 4. 9. u. 11. 10. 1914. — Zur Volkskunde des Steirerliedes (v. Geramb), DS 7, 8. — Die ältesten deutschen Flottenlieder (Harzen-Müller), NMZ 39, 2. — Die Bedeutung des deutschen Volksliedes für deutsche Kultur u. Kunst (Heidemann), Ha 6, 5. — Volksliederbearbeitungen (Heidemann), Ha 8, 1. — Alte u. neue Kinderlieder (Heidemann), Ha 9, 1/2. — Das patriotische Lied (Heißner), S 75, 1. — Aus der Geschichte der Weihnachtslieder (Hoerner), NMZ 39, 6. — „Heil dir im Siegerkranz“ (Hollaender), Sti 9, 6. — „Deutschland über alles.“ „Die Wacht am Rhein“ (Hollaender), VZS 1915, 41. — Volkslied u. Volksweise (Holle), NMZ 39, 15 f. — Die Wacht am Rhein (Janetschek), To 19, 2. — Kriegslieder u. Feldliederbücher (Janetschek), Sti 10, 4. — Das Volkslied im Egerland (Jungbauer), DV 20, 2/3. — Vaterlandslied in schwerer Zeit (Kahle), DS 6, 32. — Die Bedeutung alter deutscher Soldatenlieder (Kahle), DS 9, 13/14. — Das Lied im Leben des Soldaten (Knöll), Me 8, 18. — Das deutsche Lied im Felde (Köhler), To 21, 20. — Zur Gesch. unserer Volkshymne (Kruse), DMMZ 39, 13. — Vom Soldatenlied im Felde (Kuckei), Sti 12, 9. — Das deutsche L. (Langen), KW 28, 7. — Wie sich unser Volk seine Lieder zurechtsingt (Liebscher), KW 28, 2. — Das deutsche Lied u. der Weltkrieg (List), DS 7, 15. — Der Krieg u. das Lied (Löbmann), Sti 9, 8. — „Deutschland, Deutschland über alles“ (Löbmann), DS 8, 43/44. — Deutsche Volkshymnen (Martell), VZ 34, 8. — Fremde Nationalhymnen (Martell), Ha 6, 11. — Zur Pflege des deutschen Volksliedes (Mersmann), AMZ 45, 8. — „O Deutschland hoch in Ehren!“ (Meister), Ha 8, 2. — Die deutsche Nationalhymne. Eine Anregung (Müller), To 19, 5. — Was die Deutschen u. ihre Feinde im Kriegsfelde singen (Naaff), DS 9, 41/42. — Das deutsche Vaterlands-, Kriegs- u. Soldatenlied (Oehlerking), AMZ 42, 1 f. — Deutsche Soldatenlieder (Panzer), RMZ 16, 9/10 ff. — Das Lied im Kriege (Paumgartner), MpZ 6, 7 ff. — Das deutsche Soldatenlied im Felde (Petsch), Gr 75, 37. — Das deutsche Lied (v. d. Pfordten), Ha 8, 5 u. Sti 11, 6. — Was ist ... für eine allgemeinere Pflege d. Balladengesanges zu erhoffen? (Plenzat), S 75, 3. — Die Wacht am Rhein (Pohl), Sti 9, 9 u. (Schmitz), Ho 12, 2. — Das Wesen des Volksliedes (Pommer), DV 19, 1 f. — Das deutsche Volkslied (Püttmann), DS 9, 39/40 f. — Über die Entstehung des Soldatenliedes „In der Heimat“ (Rabich), AMZ 42, 25. — Das begleitete Kunstlied im 14. Jahrhundert (Riemann), Mk 14, 7. — „Heil dir im Siegerkranz“ (Runge), To 19, 3. — Das moderne Lied (Salm), Mk 14, 14. — Unsere volkstümlichen Kriegslieder (Schäfer), NMZ 37, 11. — Was u. wie haben die alten Deutschen gesungen (Schairer), DS 9, 13/14. — Zur Geschichte des Yankee doodle (Schelenz), AMZ 42, 3. — Lieder des hannoverschen Heeres (Schierbaum), Hannoverscher Courier 23. 2. 1915. — Was Freund u. Feind im Felde singen (Schmidl), Kreuzztg., Berlin 30. 1. 1915. — Musikal. Kriegslyrik (Schmitz), Ho 12, 10. — Heimat; Vaterlands- u. Soldatenlieder im kais. Volksliederbuch (Schurzmann), NMZ 36, 5. — Die Bedeutung des Liedes für den inneren Frieden eines Volkes (Siedel), DS 8, 33/34. — Einiges vom Volksliede (Siemon), Sti 12, 6. — Reformationslieder für das Reformationsjubiläum (Spitta), KEK 31, 3 f. — Das deutsche Soldatenlied im Felde (Steege), Sti 10, 11. — Das deutsche Volkslied im russischen Urwalde (Steege), Sti 11, 5. — Der russische Soldat u. sein Lied (Steege), Sti 12, 2. — Eine neue deutsche Nationalhymne? (Storck), AMZ 44, 22. — Über Liederanalysen (Stöhr), MpZ 7, 9/10. — Die Untreue gegen den „guten Kameraden“ (Storck), T 17, 20. — Die Herkunft unserer Nationalhymne (Storck), T 18, 2. — Soldatenlieder (Storck), T 18, 1. — Vaterlands- u. Kriegslieder (Tießen), AMZ 42, 12. — Der Krieg u. das Volkslied (Ulreich), To 19, 4. — Soldatenlieder u. Schlachtmusik aus alter u. neuer Zeit (Wellesz), Me 6, 13/14.

Liepe, Emil, s. Wagner.

Liesegang, Raphael Ed., s. Musikunterricht.

Lindner, Adalbert, s. Reger.

Lingke, August, s. Schnorr.

Linneborn, Johannes, s. Kirchenmusik.

Linsmayer, Kurt, s. Feuerbestattung.

Liszt, Franz (s. a. Berlioz, Cornelius, Franz, Menter, Orgel, Schulz-Beuthen, Stör, Wagner-Cosima). — L. in Berlin 1842, DMMZ 39, 1. — Ein Fest der L.schen Familie, Me 8, 14/15. — Ein Abend bei L. in Weimar (Böhmer), RMZ 17, 31/32. — L.'s Orgelwerke (Bolte), MD 5, 1. — Plaudereien über Stunden bei L. u. Bülow (Burghausen-Leubuscher), DTZ 15, 323. — Aus Stunden mit L. (Fuchs), MpB 38, 8 f. — L. u. die nationalen Besonderheiten des Musikempfindens (Georgii), AMZ 43, 37. — L. in Freiburg-Schweiz (Isler), RMZ 17, 33/34. — Zur ersten Aufführung des Requiem von L. (Keldorfer), Me 8, 1. — L. u. der Cornelius-Skandal in Weimar (Koegler), BfHK 18, 11. — L.'s Urteile über Tonkünstler ... (Kohut), NMZ 35, 21. — L. u. Ludwig Haynald (Kohut), Me 8, 11. — L.'s Werdegang als Opernkomponist (Leßmann), AMZ 44, 8 f. — Vier neue L.-Ausgaben (Liebscher), DW 30, 22. — Zur Würdigung L.'s (Morold), MD 5, 1. — Die Bedeutung L.'s für die Kirchenmusik (Oehlerking), AMZ 44, 17. — L.'s Kompositionen f. Männerchor (Richard), Ha 8, 6 u. Me 7, 13/14. — Zwei Briefe L.'s zur Musiktheorie (Riemann), AMZ 44, 31/32. — (Seeliger), Gr 73, 26 f. — Das Märchen vom Ungarn Liszt (Schrader), NZM 85, 26. — L. u. die Religion (Schwarz), MpB 38, 16. — Die rhythmische Gestaltung der Choralthemen im „Christus" (Springer), MD 5, 4. — L.'sche Klavierwerke. Anleitung zum Studium ... (Stradal), NMZ 36, 14 ff. — L.'s Klavierwerke (Wetzel), MpB 40, 17/18.

List, Friedrich, s. Lied.

Lyser, Johann Peter (Teßmer), Me 6, 22.

Löbmann, Hugo, s. Chorgesang, Gesang, Glocken, Kirchenmusik, Lied, Musikunterricht, Orgel, Schreck.

Loewe, Karl (s. a. Wagner). — L. u. das Slawentum (Hirschberg), VZS 1915, 33. — L.'s opus 9 (Hirschberg), AMZ 43, 48 ff. — Das Märchen von den sogenannten „Banalitäten" bei L. (Hirschberg), DTZ 16, 324. — Die Marianischen Tondichtungen L.'s (Hirschberg), MS 47, 8/9 f. — Die Verwendung alter Kirchentexte u. -melodien bei L. (Hirschberg), MD 5, 11/12. — L.'s Kalender der Heiligen u. Märtyrer (Hirschberg), MS 48, 6/7. — L. u. seine Wundergestalten aus Sage u. Märchen (Hirschberg), NMZ 37, 15. — L. u. der Choral (Runze), BfHK 18, 10 f.

Loewe, Philipp, s. Steger.

Loman, A. D., s. Juristisches, Musik.

Lorenz, Alfred, s. Bach.

Lortzing, Albert, L., der Patriot (Hirschberg), DTZ 15, 313. — L.'s „Volk in Not" (Kruse), DMMZ 39, 20.

Lossen, Jos. M. H., s. Cornelius, Oper.

Lothar, Rudolph, s. Musik.

Louis, Rudolf (Istel), Mk 14, 5 u. (Kühn), NMZ 36, 5.

Luckner, Georg, s. Orchester.

Ludwig II. Textkritisches zu einigen Briefen Ludwigs II., Wagners u. Bülows (Schlösser), NZM 84, 33/34 f.

Lübeck s. a. Turmmusik.

Lureu, Die (Behn), NMZ 39, 5.

Lustig, J. C., s. Goldmark, Humperdinck.

Luther, Martin, u. die Reformation in ihrer Bedeutung f. d. Entwicklung des Kirchengesanges (Heidemann), Ha 9, 9/10. — L. u. die Musik (Kohut), Me 8, 16/17. — Ein vierstimmiger Tonsatz L.'s [hrg. v. O. Richter], Liebscher), DW 31, 20. — Zur 4. Jahrhdtfeier Oehlerking), AMZ 44, 39. — L.'s Bedeutung f. d. musikal. Erziehung des deutschen Volkes (Oehlerking), Sti 11, 9 u. SMpB 6, 21 f. u. Me 8, 8. — Deutsche Musikkultur unter dem Einfluß Luthers (Oehlerking), NZM 84, 43/44. — Eine Komp. Luthers (Richter), AMZ 44, 22. L. u. Wagner (Seeliger), BB 40, 7/9. — L. u. die Musik (Smend), NMZ 39, 2. — L. u. der ev. Hauptgottesdienst (Wolf), S 75, 44. — L. u. das dtsche. Kirchenlied (Wolf), AMZ 44, 44.

Lüttgendorff, M. A. v., s. Tiere.

Lutze, Alice, s. Kammermusik, Musikbibliotheken.

Lutze, G., s. Holzbauer.

Luze, Karl, s. Wien.

M

Madrigal, s. a. Motette.

Mackel, Otto Victor, s. Chopin.

Mecklenburg, Albert, s. Hostinsky, Kant, Schumann.

Männergesang, s. Chorgesang.

Mahler, Gustav. Erinnerungen an M. (Istel), NMZ 38, 6. — M.'s musikal. Sendung (Reißer), MR 5, 3. — Bemerkungen zu M.'s neuer Berühmtheit (Schmutz), Me 9, 3. — Wege zu seiner Erkenntnis (Teßmer), NMZ 36, 10.

Maitell, P., s. Beethoven.

Malerei. Meisterbilder-Konzert. Vorführung von Bildern mit begl. Musik (Nagel), NMZ 37, 7.

Maljutin, E. N., s. Gesang.

Manas, Josef, s. Gesang.

Mandl, Richard (Kall), MpZ 7, 7/8 und KMZ 18, 41/42.

Mandrezewski, E., s. Prosniz.

Mann, G. von, s. Kirchenmusik.

Mannstein, Heinrich Ferdinand, ein bedeutender Schüler von J. Miksch. (Rodnagel), Sti 10, 2 f.

Manz, Gustav, s. Wagner.

Markow Sandhage, s. Musik.

Marschalk, Max, s. Humperdinck.

Marschner, Heinrich. „Hans Heiling" (de Glimes), NMZ 37, 1. — Je ein Dutzend Soldaten-...lieder von M. (Hirschberg), DTZ 13, 288. — M.'s Balladen (Wetzel), MpB 37, 21.

Marsop, Paul, s. Besprechungen, Bülow, Juristisches, Konzert, Musik, Musikfeste, Musikkritik, Musikunterricht, Musikverlag, Oper, Pfitzner, Schubert, Wagner.

Martell, Paul, s. Flöte, Lied, Klavier, Musikfeste, Violoncello.

Martienssen, Fr., s. Messchaert.

Marx, Joseph (Schuch), NMZ 38, 20.

Massary [in Offenbachs: Großherzogin von Gerolstein] (Weißmann), Sch 12, 22.

Materna, Amalie (Specht), NMZ 39, 12.

Mattes, René, s. Musikunterricht.

Mauke, Wilhelm, s. Bruckner, Wolf-Ferrari.

Mauke, Wilhelm, NMZ 37, 1. — (Haas), MpZ 8, 3/4. — (Kaiser), NMZ 37, 19.

May, Leonhard, s. Singer.
Mayrhofer, Isidor, s. Kirchenmusik.
Mederitsch, Johann Gallus, Grillparzers Klavierlehrer (Fareanu) MpZ 8, 3/4.
Mehler, Eugen, s. Gluck, Pfitzner.
Méhul, Etienne-Nicolas (Simon), S 75, 42.
Meinach-Zwels, W., s. Pfitzner.
Meinck, s. Wagner.
Meißenburg, Alf., s. Dirigieren.
Meißner, Richard, s. Chorgesang, Streichinstrumente.
Meister, Aloys, s. Lied.
Meistergesang. Die Meistersänger. Eine kulturgeschichtl. Skizze (Nagel), NMZ 36, 8.
Mello, Alfred, s. Beethoven, Berlioz, Friedrich, Grieg, Nilsson, Oper, Schjelderup, Schubert.
Melodie, s. Ästhetik.
Mendelssohn Bartholdy, Edith, s. Reger.
Mendelssohn Bartholdy, Felix. „Es ist bestimmt in Gottes Rat" (Dubitzky), Sti 11, 5. — M. und die Ballade (Hirschberg), NMZ 35, 24. — M.'s Lieder ohne Worte, für Musikfreunde erläutert (Knayer), NMZ 36, 9 f.
Mengelberg, Kurt Rudolf, s. Fremdwort, Schering.
Mengelberg, Willem (Reitler), Me 9, 3.
Mensendieck, Otto, s. Wagner.
Menter, Sophie. Eine Bagatelle von M. u. Liszt (Haas), Me 6, 9. — (Keyfel), S 76, 10.
Menzel, Adolf, als Musik- und Theaterfreund (Kohut), Me 6, 24.
Merian, W., s. Basel.
Mersmann, Hans, s. Besprechungen, Goetz, Kretzschmar, Lied, Musik, Musikgeschichte, Musikunterricht, Scharwenka, Volkmann.
Messchaert, Johannes, Zum 60. Geburtstage (Martienssen), AMZ 44, 31/32. — M. u. seine Kunst (Rasch), AMZ 42, 38.
Messe (s. a. Kirchenmusik). — Die Entwicklung der choralischen Missa (Sigl), MD 3, 1.
Methfessel, Albert Gottlieb, „Der Gott, der Eisen wachsen ließ" (Dubitzky), NMZ 38, 23.
Metronom, Für und wider ... (Dubitzky), MpZ 6, 9/10. — Das gleichschwingende M. (Detlessen), NMZ 38, 7.
Mewius, F., s. Musik.
Meyer, Clemens, s. Güstrow.
Meyer-Sanden, W., s. Gesang.
Meyerbeer, Giacomo (Kruse), Neuer Theater-Almanach, Berlin 1914. — (Besch), AMZ 43, 6. — (Hirschberg), Berliner Börsen-Courier, 17. 4. 1915. — Eine neue Bühnenbearbeitung der Hugenotten (Altmann), AMZ 44, 43. — M.'s Bibliothek (Altmann), AMZ 43, 18. — M.'s musikalisches Vermächtnis (Istel), RMZ 18, 39/40. — M.'s Preußenoper [„Ein Feldlager in Schlesien"] (Kruse), AMZ 43, 23 f. — Eine M.-Erinnerung [Anekdote] (Schwabacher), NMZ 36, 16.
Meysenburg, Malwida von, s. Wagner.
Michalowicz, Peter, s. Gesang.
Mikorey, Franz, s. Theater.
Miksch, Johannes, s. a. Mannstein.
Militärmusik, Preußische Armeemärsche, KW 27, 20. — (Bie), NR 25, Bd. 2 und (Bittner), Me 9, 15/16. — Unsere Armeemärsche (Grawert), Voss. Ztg. 24. 1. 1915. — Die Zukunft der M. (Moser), DMMZ 39, 11. — Unsere Heeresmusik im Frieden und Krieg (Naaff), DS 9, 21/22. — Militärmärsche einst und jetzt (Oberländer), Allg. Rundschau 12. 12. 1914. — Zur Gesch. der österreich. M. (Piffl), DMMZ 39, 5. — Zur Geschichte der M. (Puttmann), RMZ 16, 1/2 f. — K. u. k. M. (Reznicek), Voss. Ztg. 28. 2. 1915. — Die Militärkapellen — eine Kulturfrage (Storck), AMZ 42, 10 ff.
Milligen, S. van, s. Goethe.
Mingotti, Pietro, s. Gluck.
Mitchell, R. E., s. Palestrina.
Mittmann, Paul, s. Flöte.
Möbius, Richard, s. Akustik, Cherubini, Instrumentalmusik Musik, Musikunterricht, Tanz.
Möhring, Ferdinand, (Schlicht) To 20, 3.
Mölders, J., s. Chorgesang.
Moellendorff, Willy v., s. Akustik, Vierteltöne.
Möller, Richard, s. Saiteninstrumente.
Mörwald, Matthäus, s. Kirchenmusik.
Mojsisovich, Roderich von, s. Blümel, Oper.
Moißl, Franz, s. Mozart.
Mols, Walter v., s. Musik.
Molt, Paul, s. Förstler.
Moniuszko, Stanislaw. (Witt), NMZ 39, 9.
Moos, Paul, s. Besprechungen.
Morales, Olallo, s. Shakespeare.
Morold, Max, s. Liszt.
Morsch, Anna, s. Fremdwort, Knorr.
Morsch, Anna † [Aufsätze von:] (Stieglitz, Storck, Wetzel u. a.), MpB 39, 11. — (Göhler), Ha 8, 3.
Moser, Hans Joachim, s. Berlin, Militärmusik, Musik, Schulz-Beuthen.
Moszkowski, Alexander, s. Beethoven.
Motette. Motet et Madrigal (Opienski), SMpB 65.
Mozart, Konstanze, Briefe (veröff.: v. Lewicki), Me 9, 13/14.
Mozart, Wolfgang Amadeus (s. a. Goethe, Prag, Salzburg, Wagner). — Ein neuer deutscher Don Giovanni, KW 27, 21. — Unsere Liebe zu M. (Bie), Sch 12, 16. — M.'s Kriegsweisen (Dubitzky), NMZ 39, 11. — (Fred), Sch 11, 2 ff. — M. und Wagner (Grabowsky), Sch 12, 28. — „Reich mir die Hand mein Leben!" (Heinemann), S 72, 30. — Der Epilog zum Don Juan (Heinemann), DB 6, 15. — M. in der Opernentwicklung (Jansen) NMZ 39, 12. — Eine unbekannte Schuldverschreibung M.'s (Karpath), Me 7, 23. — M.-Probleme (Kilian), RMZ 18, 43/44. — Zur Bläserserenade in Es-dur. Eine Richtigstellung (Kinsky), AMZ 42, 16. — Hat M. etwas für zwei Geigen geschrieben? (Krüger), Mk 14, 2. — [Über Inszenierung] (Lert), NZM 82, 39. — Neue M.-Literatur (Lewicki), Mk 14, 1. — Aus der Entstehungszeit der großen Symphonien M.'s (Lewicki), Mk 14, 1. — Die Kirchenmusik in M.'s Briefen (Moißl), MD 2, 8/9. — M.'s Titus (Niemann), RMZ 18, 43/44. — M. als Deutscher (Petzet), S 73, 30/31 f. — In Sachen des Salzburger Mozarteums (Scherber) 73, 9. — M.'s Krönungsmesse (Schnerich) Me 9, 2. — Über M.'s Grab (Schnerich), Mk 14, 1. — M.'s Requiem (Schnerich), Mk 14, 1. — Ideen ... zu einer „Don Juan"-Inszenierung (Seligmann), Me 8, 14/15. — Die Orchester-

Musik vor 100 Jahren (S. St.), NMZ 35, 24. — Der 30jährige Krieg und die deutsche Musik (Georgii), RMZ 15, 41/42. — „Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker (Opieński), NMZ 39, 10. — Von Bach bis Brahms. Ungedruckte Briefe u. Schriftstücke deutscher Meister (Unger), NMZ 38, 3 ff.

Bulgarische Volksmusik (Markow-Sandhage), NMZ 38, 10. — Über bulgarische Musik (Plenzat), S 75, 4. — Gesang u. Musik in Dalmatien (Piffl), DMMZ 39, 1. — Die Zukunft deutscher Musik (Bapp), NZM 82, 7f. — Deutsche Musik (Bie), NR 1915 Bd. 1. — Ehrt eure deutschen Meister (Birgfeld), S 72, 34. — Wandlungen d. deutschen Musiklebens im Kriege (Chop), DS 8, 13/14. — Die Zukunft unserer Musik . . . (Fleischmann), DMMZ 39, 9. — Das deutsche Musikleben (Göhler), Sti 11, 5 u. Ha 9, 1/2 u. DMMZ 39, 14. — Die Wiedergeburt der deutschen Musik (Göhler), Ha 6, 12 und MpB 38, 3. — Die deutsche Musik in Gegenwart und Zukunft (Gürtler), DW 29, 1. — Norddeutsche Gedanken eines süddeutschen [betr. Musikpflege] (Kayser), AMZ 43, 17. — Deutsche Musik (Mersmann), AMZ 45, 21/22f. — Der deutsche Musikstil. (Moser), Tägl. Rundschau, Berlin 8. u. 9. Juni 1915 —. Die Musik im zukünftigen Deutschland. (Nagel), Mk 14, 9. — Neuland für die deutsche Tonkunst (Schütz), NMZ 37, 1. — Türkisch-Orientalisches in der deutschen Musik (Schwartze), AMZ 42, 44. — Ausländische Musik in Deutschland (Storck), AMZ 43, 43. — Die Aufgabe der Musik im deutschen Leben. (Storck, Kreuz-Ztg. 25. 3. 1915 u. To 19, 13f., u. (Zahn) 19, 15. — Deutsches Wesen u. deutsche Musik (Storck), Kreuz-Ztg., Berlin 26. 2. 1915. — Englands musikalische Unfruchtbarkeit. (Gallwitz), Die Hilfe, Berlin 1. 4. 1915. — England, das Land ohne Musik. (Gallwitz), Bremer Tgbl. 25. 3. 1915. — Die Musikverhältnisse in England während des Krieges (Leonhard), Me 6, 11/12. — Englands Seelenkultur (Seeliger), Gr 74, 38. — Deutsche Musik in England (Vara), Me 7, 22. — England im Streiflicht deutscher Musiker (Witt), NZM 85, 1/2. — Tonkunst u. Musikleben in Finnland, SMZ 58, 16. — Finnlands Musikleben (Mewius), NZM 85, 24/25. — Isländische Musik (Crome), S 73, 43f. — Litauische Musik (Dahms) NMZ 39, 1. — Nederland's Muziekleven (Loman), Cae 74, 1. — Hollands Musikleben (Loman), NZM 85, 14/15. — Die österreichische Tonkunst u. der Weltkrieg (Adler), Österreich. Rundschau, Wien 42, 3. — Österreichische Tonkunst im Weltkriege (Fleischmann), NMZ 39, 5. — Musikpflege in Russisch-Polen (Janetschek), NZM 85, 18/19. — Deutsches Sangesleben in Rumänien (Rogge), DS 8, 29/30. — Russische Musik (Urbach), RMZ 18, 5/6 u. DMMZ 39, 6. — Musikal. Erinnerungen aus Spanien (v. Molo), Me 9, 15/16. — Spanische Musik (Lothar), Me 7, 13/14. — Musikalisches aus der Ukraine (Fleischmann) DMMZ 39, 22. — Die Entwicklung der ungarischen Kunstmusik (Csáth), Me 7, 13/14. — Vlamische Abende (Storck), AMZ 44, 11.

Musikbibliotheken (s. a. Hamburg, Liebeskind). — Ein Hort deutscher Kunst [in Donaueschingen. Kurze Notizen über Sixt] (Fischer), T 17, 17. — Unsere Musik-Volksbibliotheken (Lutze), DTZ 15, 318.

Musikdrama s. Oper.

Musiker (s. a. Juristisches). — Erfahrungen über die Kollegialität in der Organistenwelt (Bunk), RMZ 18, 37/38. — Wie sich große Musiker gegen ihresgleichen verhalten (Georgii), RMZ 16, 23/24 f. — Ein Vorschlag für unsere Kriegsverletzten (Grunsky), Ha 9, 3/4. — Amputierte Musiker (Hoffmann) NMZ 39, 7. — Moderne Musik und Volksempfinden (Istel), NMZ 36, 21. — Die blinden Tonkünstler (Kruse), AMZ 42, 31/32. — M. u. Kriegsdienst (Reimann), DTZ 15, 313. — M.-Briefe in Liebeskinds Sammlung (Unger), NZM 82, 13 u. 40. — Unsere deutschen Meister als Erzieher (Volbach), RMZ 16, 45/46. — Komponisten u. Musikmacher (Wigand), NMZ 38, 15.

Musikfeste (s. a. Händel). — Die Reformationsjubeltagung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland (Balthasar) KEK 31, 6. — (Marsop) DTZ 13, 290. — Zur Geschichte der M. (Martell), Ha 8, 6 u. DMMZ 39, 17. — Beethoven-Feiern in Kriegszeiten (Pfaender), Tägl. Rundschau, Berlin, 14. 12. 1914. — Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (Richard), Ha 6, 7. — Das erste deutsche Sängerbundesfest in Dresden 1864 (Schlicht), DS 7, 28/29. — Der Festspielgedanke im Theaterbetrieb (Storck), AMZ 44, 29/30.

Musikgeschichte (s. a. Musikunterricht). — Musikgeschichtliches [Besprechungen] DW 30, 6. — Historische Monographien [anl. Besprechung v. Abert, Mengelberg u. Noack] (Mersmann), AMZ 43, 34/5.

Musikgesellschaften s. Musikvereinigungen.

Musikinstrumente. Was der M.-Bauer u. -Händler von den Metallen wissen muß, MIZ 27, 20ff. — Mittelalterische Terminologie von M. (Behn), NMZ 39, 9. — Instrumenten-Wanderungen (Behn), NMZ 39, 8. — Die Einwirkung des Krieges auf die M.-Industrie (Grempe), MIZ 27, 1—3. — Die Instrumente des Orchesters (Kolbe), DMMZ 39, 25 f. — Das System unserer M. (Wichmann), NMZ 37, 12. — Alte M. (Simon), DMMZ 39, 2f.

Musikkongresse. Protokoll d. XI. Delegierten-Versammlung des Central-Verbandes Deutscher Tonkünstler, DTZ 12, 283. — II. Österreichischer musikpädagogischer Kongreß, MpZ 5, 1. — Sitzung des Zentralausschusses des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland am 5. Juli 1916 in Eisenach (Voß), KEK 30, 7/8.

Musikkritik. Das Urteil der inneren Stimme (Besch), AMZ 42, 9. — Der Komponist im Spiegel des Selbsturteils (Besch), AMZ 42, 51. — Zu „Des Kritikers Hör-Verpflichtung“ (Chop), S 76, 4. — Kampf und Reform in der Opernkritik (Dillmann), Me 8, 16/17. — Die Aufgaben des öffentlichen Kunstrichters (Georgii), RMZ 17, 9/10. — Tageserzeugnisse u. M.

(Gärtler), KW 28, 18. — Vom Kritisieren (Heinig), Ha 6, 4. — Die Aufgaben des Verbandes deutscher Musikkritiker (Marsop), NMZ 35, 21. — Kunst u. Journalismus (Scherber), S 75, 40. — Das Gefälligkeitsreferat (Scherber), S 75, 16. — Der Kritiker (Scherber), S 75, 24. — Kritiker u. Kritik (Schwarze), AMZ 42, 8. — Des Kritikers Hör-Verpflichtung (Spanuth) S 75, 50. — Der Musikkritiker u. seine Freunde (Spanuth), S 72, 33. — Der Geist der Verneinung (Stang). AMZ 43, 28/29. — Musikkritischer Snobismus in deutscher Kriegszeit (Sternfeld), AMZ 43, 13. — Etwas vom Kritisieren (Unger), RMZ 18, 1/2. — Künftige M. (Weißmann), DW 29, 2.

Musikmaschine. Die Maschine in der Musik (Klughardt), AMZ 42. 46f.

Musikschulen (vgl. a. Musikunterricht). — Das kgl. akadem. Institut f. Kirchenmusik in Berlin (Thiel), Sti 11, 8.

Musiksysteme. Zum System der griechischen Tonarten (Müller), Me 8, 4.

Musikterminologie (s. a. Musikinstrumente). — „Planus" (Wivell), Zs. d. Internat. Musikgesellschaft 15, 12. — Imprécisions ... de la terminologie ... musical (Humbert), SMpB 6. 17. — Musikterminologisches (Wivell), GBl 39, 7 8.

Musikunterricht (s. a. Klavier). — Die Einführung der staatlichen Prüfung für Musiklehrer (Eine Rundfrage), AMZ 42. 28ff. — Das deutsche Kirchenlied in der Volksschule MS 50, 1. — Quintenparallelen (W. K.), GBl 40, 2. — Die Vorzeichnungen der Tonarten (W. P.), MpZ 5, 4. — Wie soll man üben? Tonleiterstudium (Albert), Gf 16, 1ff. — Die Tonkunst während der Regierungszeit Kaiser Franz Josefs I. mit bes. Berücksichtigung des erzieherischen Gebietes (Bella), MpZ 7, 1/2. — Unterrichtserfolge im Kollegenurteil (Berger) MpZ 5, 9/10. — Musikpädagogische Streifzüge (Bernau), DTZ 16, 325. — Der Begriff des „Natürlichen" in der musikal. Technik (Bernau), NMZ 37, 9 u. (Reuer), NMZ 37, 22. — Neue Wege für den Elementar-Klavierunterricht (Bierwagen), MpB 40, 15/16f. — Zur Methodik des Theorieunterrichts (Bilke), S 76, 29 30. — Erziehung Musik (Besch), AMZ 43, 22 u. (Cahn-Speyer), 43, 24. — Die Wandernote im Klavierunterricht (Dahlke), MpB 39, 23/24. — Die Tonleiter im Gesangunterrichte (Dahlke), MsfS 13, 1. — Zur Reform von Sprache u. Gesang in der Schule (Dinner), Sti 9, 6f. — Musikalische Jugenderziehung (Eccarius-Sieber), S 76, 31/32. — Gesangunterricht im 15. u. 16. Jahrhdt. (Enders), MD 5 2 3. — Der neue Lehrplan f. d. Gesangunterricht in den Volksschulen Preußens (Engel), MpB 39, 8f. — „Meister-Lehrer" (Ernest), AMZ 43. 4ff. — Versuch zu einer Renaissance der musikal. Erziehung (Friedrichs), SMpB 6, 15ff. — Die Tonwortmethode von Karl Eitz (Fröhlich), Ha 6, 1. — Der junge Gesanglehrer beim Dienstantritt (Gebauer), Sti 12, 7. — Notes sur l'enseignement du chant à l'école primaire (Haemmerli), SMpB 6, 4. — Experimentelle Musikpädagogik (Heinitz), Sti 12, 4. — Zeitgemäße Gesangspädagogik (Heinrich), AMZ 43, 37. — Aus der Schulgesangsstunde (Hollaender), Sti 11, 9. — Von der Individualisierung im musikal. Lehr- und Lernwesen (v. d. Hoya), MpB 39, 1. — Vom Musikalisch-Hören. — Ist das Violinspiel schwer erlernbar? (Japsen), Sti 10, 2f. — La musique à l'Ecole (Jaques-Dalcroze), SMpZ 7, 7. — Skizzen aus meinem Gesangunterricht (Jöde), Sti 11, 7. — Zur Neuordnung im Stimmbildungswesen (Iro), Sti 11, 7. — Musikalische Kindererziehung (Istel), RMZ 17, 37/38. — Musikalische Halbbildung (Istel), DW 29, 24. — Der erzieherische Wert des M.'s (Kleinschmitt), RMZ 18, 3/4. — Eine Studie über die Durtonleiter (Koch), NMZ 36, 17. — Wie man das Kind in die Musik einführt (Kovács), Me 7, 23f. — Moderne Pädagogik u. Gesangunterricht (Kühn), Sti 10, 12. — Zur Schulgesangsfrage. Zum 60. Geburtstage von G. Rolle (Kühn), Sti 10, 3. — Zur Grundlegung der Schulgesangmethodik (Kühn), Sti 10, 1. — Zur Methodik des Musikunterrichts in der Harmonielehre (Langenbeck), NZM 85, 16/17. — Das musikalische Ohr (Leichtentritt), Voss. Ztg., Berlin 4. 4. 1915. — Über das absolute Tongefühl (Liesegang), RMZ 16, 5/6. — Eitz und die Volksschule (Löbmann), MS 50, 12. — Grenzen des Tondenkens in der Volksschule (Löbmann), MpB 39, 5. — Über die Stellung der Gehörbildung in der musikal. Erziehung (Löbmann), MpB 40, 13/14. — Der Krieg u. der Musikunterricht (Löbmann), Sti 11, 1. — Zur Psychologie des Tonbewußtseins (Löbmann), Sti 11, 10. — Die gesangliche Ausbildung in den Lehrerbildungsanstalten (Löbmann), Sti 10, 7f. — Wie sollen wir unsere Schüler musikalisch ausbilden? (Mattes), SMpB 7, 9f. — Die Augsburger Singschule (Marsop), DW 29, 21. — Musikalische Hermeneutik u. M. (Mersmann), AMZ 43, 38f. — Musikgeschichte u. M. (Mersmann), AMZ 44, 40f. — Musikgeschichtl. Allgemeinbildung (Mersmann), AMZ 43, 26. — Zur Psychologie des Notenlesens (Möbius), Mk 14, 12. — Praktische Musikgeschichte (Orthmann), AMZ 43, 46. — Über den logischen Aufbau der Harmonie in der neueren Schule (Piotrowski), MpB 41, 1ff. — Die Mutter u. das Sprechen u. Singen der Kleinen (Pöhler), MSfS 13, 3. — Zur Psychologie des Musikschülers (Prümers), NZM 82, 14. — Gesanglehrer u. Schüler (Reinecke), MpB 38, 1. — Th. Wiehmayers musikpädagog. Neuerungen (Riemann), MpB 40, 21/22f. — Über Klanganalyse im Klavierunterricht (Riemann), MpB 38, 20f. — Ästhetisch-praktische Winke für d. Gesangunterricht (Ring), Sti 10, 4. — Die neuen Gesanglehrpläne für Groß-Berlin u. das Königreich Preußen (Runge), Ha 6, 7f. — Neues zur Bewertung des Gesanges ... im Schulunterricht (Schäfer), Sti 12, 8. — Musikalische Hermeneutik im Schulgesang (Scheuren), Sti 9, 7f. — Musik- oder Gesangsunterricht? (Schiebold) To 22, 6. — Musikwissenschaft im Lehrplan der technischen Hochschulen (Schmitz), AMZ 45, 35/36. — Der Gesanglehrer u. die funktionellen Stimmstörungen (Schmitz), Sti 9, 9. — Musikgeschichte

in den Mittelschulen (Schmitz), AMZ 43, 27. — Zeitforderungen für gute Klavierschulen (Schumacher), MpB 39, 3f. — Entgleisungen beim modernen Gesangsunterricht (Schur), NZM 82, 15. — Der Schulunterricht u. die staatliche Prüfung des Gesanglehrers (Schwartz), AMZ 43, 19. — Das Tonbildungsstudium u. die Ungenauigkeit des Ohres (Schwartz), AMZ 43, 25. — Gesänge Berliner Gemeindeschüler (Schwartz), AMZ 42, 41f. — Der Gesangsunterricht nach dem Kriege (Steege), Sti 12, 3. — Der Kirchengesang u. die Schule (Steinhauer), Sti 11, 12. — Wie soll heute ein Harmonie-Lehrbuch beschaffen sein? (Steinitzer), Mk 14, 2. — Musikgeschichte an höheren Schulen (Stier), NMZ 39, 14. — Die Künste im Lehrplan unserer Mittelschulen (Storck), AMZ 43, 40f. — Musiklehrerdämmerung? (Tessmer), MpZ 5, 11 12. — Wissen ist Macht [Erklärung musikal. Begriffe] (Tetzel), MpB 38, 5f. — Musikgeschichtl. Unterricht an Gymnasien und Realschulen (Tischer), RMZ 17, 37/38. — Über die musikal. Ausbildung unserer Schüler (Tschudy), SMpB 6, 24. — In Sachen des akustischen M. (Varró), Me 8, 12/13. — Mechanische Lehrmittel f. d. Gesangunterricht (Weber-Robine), Sti 9, 3. — Die alterierten Akkorde (Weigl), Mk 14, 8. — Aufgaben u. Ziele des Schulgesangunterrichtes (Weile), Sti 9, 12. — Apparate im Gesangunterricht (Wethlo), Sti 11, 7. — Musikalische Bildung. Gedanken und Bedenken zur staatlichen Regelung des Musikunterrichts (Wetzel), Mk 14, 13. — Zur Methodik des Gehörbildungsunterrichts (Wetzel), MpB 38, 2. — Natürliche Tonleitern (Wichmann), NMZ 37, 1. — Reform des Gesangunterrichts durch Karl Eitz (Widmann), MS 50, 8/9. — Methodik des Musikgeschichtsunterrichts (Wille), MpB 40, 5/6f. — Die Pflege des einstimmigen Liedes in den höheren Knabenschulen (Zahn), Sti 10, 11. — Gesangunterricht nach dem Kriege (Zahn), Sti 12, 9.

Musikvereinigungen (s. a. Grillparzer, Musikkritik). — Die Genossenschaftsfrage (Friedenthal), DTZ 13, 298. — Der deutsche Sängerbund in Böhmen 1861–1914 (Janetschek), DS 7, 13/14. — Die Arbeit der Internationalen Musikgesellschaft (Leichtentritt), VZS 1915, 46f. — Der allgemeine Deutsche Musikverein im Zeichen des Krieges (Schwers), AMZ 42, 13. — Wach auf! Ein Mahnruf an den „Allgem. deutschen Musikverein“ (Schwers), AMZ 43, 18. — Vom Wesen ... d. Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur (Seelig), VZ 34, 18ff. — Die Organisation des Publikums f. das zeitgenössische Musikschaffen [d. Allgemeine Deutsche Musikverein] (Storck), AMZ 44, 22. — Der Oe. Mv. M.-V. in Kriegszeiten (Wagner), MpZ 5, 5 6.

Musikwissenschaft. Lexikon oder Enzyklopädie? (Ehinel), S 75, 21.

Musikverlag. Zukunftsaufgaben des deutschen Musikverlags (Marsop), NMZ 37, 22

N

Naaff, Anton August, s. Lied, Militärmusik.

Nagel, **Bernhard**, s. Scholz.

Nagel, Wilibald, s. **Besprechungen**, **Breitkopf & Härtel**, Busoni, Fremdwort, **Futurismus**, **Gluck**, Grieg, Malerei, **Meistergesang**, **Musik**, Oper, Palestrina, Pfitzner, **Reger**, **Rheinberger**, **Rudorff**, Schillings, Senfter, Stephan, Theater.

Neal, Heinrich (Prümers), NMZ 38, 6.

Neißer, Artur, s. Berlin, Goethe, Mahler, Oper, Strauß, Weber.

Neithardt, August Heinr. N.'s „Preußenlied“ (Dubitzky), Sti 11, 12.

Nekahm, Hans, s. Händel.

Nelle, D., s. Kirchenmusik, Tümpel, Turmmusik.

Neri, Philipp. **Das Oratorium des hl. N. u. das** musikal. Oratorium (Kneller), MS 50, 6/7.

Neuausgaben (s. a. Liszt). — **Ein deutsches** Musiker-Jubiläum **des 50. Bandes der Denkm. dt. Tonk.** (Heuß), MpB 38, 22f. — **Unsere deutschen Klassiker-Ausgaben (Keller) NMZ** 39, 1. — **Musikalische Urtextausgaben (Lischer)**, DW 30, 14.

Neubeck, Ludwig, s. Reger.

Neumann, Mathieu, ein Hauptvertreter des deutschen Männergesangs der Gegenwart (Treu), Ha 6, 2.

Neumann-Lyck, s. Gitarre.

Neumann, Hedwig, s. Krieg.

Neumen. Voces morosae, subitaneae, tremulae (Vivell), CO 52, 3.

Newald-Grasse, Anny v., s. **Binder**, **Catalani**, Krones, Strauß.

Niecheiol, T., s. Juristisches.

Niedecken, Hans, s. Albert.

Niemann, Albert (s. a. Scholz). Sti 11, 5. — Erinnerungen an N. Sti 11, 7. — (**Leßmann**), AMZ 44, 3.

Niemann, Walter, s. d'Albert, **Cherubini**, **Gluck**, Hegar, Klavier, Leipzig, **Mozart**, **Oper**, **Reger**, Schreck.

Niemann, Walter (Grunsky), RMZ 16, 47/48.

Nietzsche, Friedrich, s. Oper, Wagner.

Nikisch, Artur (Karpath), Me 16, 19. — (Segnitz), NZM 85, 7/8. — (Spanuth), S 73, 40. — (Wolf), Me 8, 9. — N. **als Dirigent (Unger)**, Me 16, 19.

Nilsson, Christine (Melle), DMZ 49, 34.

Nobel, P. de, s. Troubadours.

Nodnagel, Otto, s. Mannstein.

Noelte, A. Albert, s. Klose, **München**, **Oper**, **Verdi**.

Notenlesen, s. Musikunterricht.

Notenschrift. Ein erneuter **Versuch den Gleichwert der Choralnoten zu beweisen (Bonvin)**, GBl 41, 6. — Anregungen **zur Vereinfachung** (Dinner), Sti 9, 2. — **Der verschiedene Wert** der einfachen Choralnote (Doll), GBl 40, 7/8. — Wie liest man die Notenschrift **am zweckmäßigsten?** (Gastenger), NMZ 37, 2ff.

Nyman, Alf., s. Fried, Musik.

O

Oberlaender, L. G., s. Militärmusik.

Oboe, Die, im Altertum (**Bechler**), **MIZ 25, 31f.**

Ochs, Siegfried (s. a. Bach). — (**Altmann**), **AMZ** 45, 16.

Oehlerking, Heinrich, s. Bach, **Drechsler**, **Frau**, Gesang, Händel, **Harmonium**, **Kirchenmusik**, Klavier, Lied, Liszt, Luther, Oper, **Pachelbel**.

Oehmichen, M., s. Chorgesang, **Winkler**.

Oettingen, Artur v., s. Akustik.

Offenbach, Jacques. Zur Psychologie E. T. A. Hoffmanns in „Hoffmanns Erzählungen" (Lesser), NMZ 38, 8.

Oosterzee, Cornélie van (Tessmer), NMZ 37, 3.

Oper, Operette (s. a. Berlin, Dirigieren, Gluck, Holzbauer, Kienzl, Wagner, Wien.) — Brauchen wir die italienische Oper? Bohemia, Prag 23. 5. 1915. — Etwas vom Applaus in der Oper. RMZ 16, 13/14. — Können die deutschen Opernbühnen ohne Werke fremdländ. Tonsetzer ihren Spielplan abwechslungsreich gestalten? (Altmann), DB 10, 21/22 f. u. AMZ 45, 26 f. — Die Beethoven-Operette (Andro), AMZ 43, 23. — Operntext — Schauspieltext (Barnay), NW 44, 20. — Spieloper (Bie), NR 1916 Bd. 1. — Eine Zentralprüfungsstelle für Oper und Schauspiel (v. Blumenthal), DB 6, 48. — Eine Stimme aus dem Publikum zur Frage der Oper der Gegenwart (Bretzfeld), NMZ 38 16. — Die Operette (Dahms), Kreuz-Ztg., Berlin, 25. 6. 1914. — Die Sorge um die deutsche Opernbühne (Dahms), BW 17, 6. — Nationale Würde u. das deutsche Opernhaus, Charlottenburg (Dahms), BW 17, 2. — Moderne Dramen als Oper (Dubitzky), MR 4, 1 f. — Zur Gestaltung des deutschen Opernspielplans (Erhardt) Mk 14, 3. — Kleine Hauskomödien mit Musik (Fischer), Gr 74, 9. — Nietzsche über die Operette (Fleischer), Me 8, 12/13. — Vergessene Operetten (Frey), DB 8, 12. — Hauptrollen der Oper [Wagners] (Günther), DB 8, 2 f. — Zur Neubelebung des musikal. Lustspiels (Holle), RMZ 18, 31/32. — Gedanken während einer Operettenvorstellung (Jemnitz), AMZ 43, 25. — Wie eine Oper entsteht (Istel), Me 6, 7. — Oper oder Dramen (Istel), DB 8, 35. — Zum Problem des Opernbuches (Istel), DB 6, 19. — Eine deutsche Opernstatistik 1883—1913 (Istel), Mk 14, 18. — Romanische Opern im deutschen Spielplan (Istel), Mk 14, 6. — Türken-Opern (Istel), RMZ 16, 37/38. — Zur Dramaturgie der O. (Istel), NMZ 36, 23 f. — Die Volksoper im neuen Deutschland (Kapff), NMZ 37, 1. — Literaturdrama u. Oper (Kochmann), To 21, 25 f. — Dichtung u. Musik [betrifft neue Form, ähnlich dem Singspiel] (König), BW 18, 8. — Opernnöte (Lehmann), Sch 10, 29/30. — Zur Grundfrage der Operndichtung (Lert), AMZ 43, 28/29 ff. — Die Türkenoper u. Peter Cornelius „Barbier von Bagdad" insbesondere. (Lossen), NMZ 39, 13. — Das unsichtbare Orchester vor der Szene (Marsop), NMZ 39, 16. — Unsichtbares Orchester u. deutsches Bühnenhaus (Marsop), [nebst einem Nachwort:] (Weingartner), Me 6, 9. — Historische Opernabende (Mello), NMZ 37, 10. — Zur Dramaturgie der O. (v. Mojsisovics), AMZ 44, 38. — Ein deutscher Spielplan f. d. deutsche Opernbühne? (Nagel), NMZ 39, 21. — Vergessene deutsche Opern (Neißer), ZDK 3, 5. — Die Operette der Gegenwart (Niemann) RMZ 19, 3/4. — Die deutsche Märchenoper (Oehlerking), AMZ 43, 42 f. — Die Wurzeln des germanischen Musikdramas (Peterson-Berger) Me 7, 10. — Das kranke Musikdrama (Perschnig), S 75, 11. — Aussichten der deutschen Opernbühne (Perschnig), NMZ 38, 12. — Alte Opern im Konzertsaal (Scherber), S 75, 32/33. — Betrachtungen eines Opernbesuchers (Schmidt), KW 28, 16. — Übersetzung und Bearbeitung (Schmidt) DW 29, 3. — Zur Opernreform (Schorn), NZM 85, 24/25. — Neue Wege der Opernregie (Schorn), NMZ 39, 19. — Zur Oper-Frage (Schumann), DW 30, 13. — Die O. im Kriege (Spanuth), S 72, 40. — Der Opernspielplan im Kriege (Spanuth), S 73, 3 ff. — Zum Ausbau eines deutschen Opernspielplans (Spanuth) S 76, 21/22. — Textbuch-Schmerzen (Steinitzer), AMZ 44, 49. — Schafft die deutsche Opernbühne! (Storck), AMZ 42, 13 u. 21 ff. — Die O. als Problem des Kunstlebens (Storck), AMZ 44, 51/52. — Die Textbuchfrage. Zur Veroperung von Max Halbes „Jugend" (Storck), AMZ 44, 9. — (Tessmer) NMZ 37, 23. — Das Verhältnis von Text u. Musik im Musikdrama (Vollerthun), AMZ 43, 44. — Operettensegen [Besprechungen (Weißmann), Sch 12, 40. — Die Oper und ihr szenischer Bau (Welker), AMZ 42, 33/34. — Zum „Problem der Oper" (v. Wolzogen), DW 30, 18. — Die Zukunft der deutschen Oper (Wunsch), AMZ 42, 15.

Oper, Uraufführungen. [Eingehende Besprechungen:] Neue Opern in Prag [Janacek, v. Zemlinsky, Bittner] (Specht), MpZ 7, 3/4. — d'Albert: Tote Augen (Brandes), DW 29, 12 u. (Storck), AMZ 43, 44 u. (Ernest), DR 43 Bd. 171. — Blech: „Rappelkopf" (Singer), Sch 13, 41. — Brandts-Buys: Die Schneider von Schönau (Brandes), DW 29, 15. — Courvoisier: „Lanzelot u. Elaine" (Keyfel), S 75, 47. — Graener: „Don Juan letztes Abenteuer". MpZ 5, 11/12. — Hummel: „Gefilde der Seligen" (Kaiser), S 75, 4. — Humperdinck: „Marketenderin" (Pringsheim), Sch 14, 40 und (Schmidt), KW 27, 19. — Janacek: „Ihre Ziehtochter" (Brod), Sch 12, 46. — Kaun: „Sappho" (Chop), S 75, 45. — Kienzl: „Das Testament" (Singer), Sch 13, 1. — Koch: Die Hügelmühle (Altmann), AMZ 45, 20 und (Schrader), NZM 85, 20/21. — Korngold: Der Schneemann (Beck), Sch 13, 4. — Mraczek: „Aebelo" (Riesenfeld), S 73, 49. — Novák: „Der Burgkobold" (Chavála), MpZ 5, 11/12. — Oberleithner: „Der eiserne Heiland" (Foerster), S 75, 4. — Pfitzner: „Palestrina" (Kallenberg), RMZ 18, 25/26 u. (Marsop), DW 30, 20 u. (Noelte), AMZ 44, 25 und (Spanuth), S 75, 25 [vgl. a. Artikel „Pfitzner"]. — Reiter: „Der Tell" (Scherber), S 75, 46. — Rottenberg: „Die Geschwister" (Schlemüller), S 73, 49. — v. Rozycki: Eros u. Psyche (Erhardt), RMZ 18, 13/14 u. (Riesenfeld), S 75, 12. — Schillings: „Mona Lisa" (M. F.), RMZ 16, 41/42 u. (Nagel), S 73, 40 u. (Scherber), 73, 41 u. (Specht), Me 6, 20. — Schmidt: Notre Dame (Altmann), AMZ 45, 20. — Schreker: Die Gezeichneten (Holl), AMZ 45, 18. — Sekles: Schahrazade (Nagel), NMZ 39, 4. — Strauß: „Ariadne auf Naxos" in neuer Bearbeitung (Klatte), AMZ 43, 45. — Waghalter: „Jugend" (Storck), AMZ 44, 9. — S. Wagner: An Allem ist Hütchen

schuld" (Nagel), S 75, 50. — v. Waltershausen: „Richardis" (Richard), Me 6, 24 u. (Schweikert), NMZ 37, 6. — Weingartner: Kain und Abel (Schmidt), KW 27, 19. — v. Zemlinsky: „Venetianische Tragödie" (Nagel), S 75, 7.
Opienski, Heinrich, v., s. Motette, Musik.
Oratorium (s. a. Neri). — Die Bedeutung des O. (Kahle), To 21, 33 f.
Orchester (s. a. Horn, Musikinstrumente, Oper). — Schulorchester (Battke), NMZ 37, 6. — Antike O. (Behn), NMZ 39, 10. — Gegen das versenkte O. (Jemnitz), Mk 14, 17. — Das O. der Zukunft (Luckner), NMZ 38, 22.
Orelio, Jos. M. O.'s 40. Zangers-Jubileum (Bottenheim), Cae 74, 3.
Orgel (s. a. Kirchenmusik). — Das Aliquotsystem der O. u. seine letzte Konsequenz — die None, SMpB 6, 9 f. — Organistisches. I. Lisztiana u. anderes (Beringer), NMZ 37, 20 ff. — Welche Gründe sprechen für Orgelbauten in der gegenwärtigen Kriegszeit? (Drömann), KEK 30, 10. — Deutsch im deutschen Orgelbau (Heinrichs), GBl 42, 2 ff. — Praktische Winke zur Erleichterung des Pedalspiels (Kehrer), MS 48, 4. — Ein Wort für den kathol. Organisten (Löbmann), MS 50, 2. — Die Kunst des Orgelspiels und der kathol. Organist (Löbmann), CO 51, 2. — Die restaurierte O. in Ottobeuren (Schmidt), MS 48, 1. — Über das Material der Zinnpfeifen und deren Beschlagnahme (Schweitzer), CO 52, 1. — Orgel und Orgelspiel in der Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts (Weinmann), MS 50, 1. — Zur Registrierkunst des Orgelspiels (Ebel), AMZ 42, 42 f.
Orthmann, W., s. Musikunterricht.
Orthodoxie in der Musik (Wehle), DTZ 13, 299.
Österrieth, Arnim, s. Kammermusik.
Othegraven, August von. „Marienleben" (Kurthen), GBl 42, 11/12.
Ottenwälder, Joseph, s. Kirchenmusik.
Oudemans, Christine, s. Brahms.
Overmanns, Jakob, s. Pfitzner.

P

Pachelbel, Johann (Oehlerking), DW 31, 8.
Paganini, Niccolo. Eine vergessene Komposition P.'s (Fischer), NMZ 36, 5.
Palestrina, Pierluigi, NMZ 39, 1. — (Weinmann), MS 50, 10/11 u. NMZ 38, 19. — Der rhythmische Bau der Themen P.'s (Bewerunge), MD 5, 4. — P. und seine Bedeutung für die kathol. Kirchenmusik (Cohen), GBl 43, 5 ff. — Missa „Iste confessor" (Mitchell), CO 52, 5/6. — P.'s Geburtsjahr (Weinmann), MS 48, 6/7.
Pankow, Maximilian s. Chorgesang.
Panzer, Friedrich, s. Lied.
Pap-Stockert, Berta de, s. Gesang.
Paris. Eine Glanzzeit des Musiklebens zu Paris u. Brüssel in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts (Canstatt), AMZ 37, 21 f.
Partitur. Partiturreform. Eine Umfrage. Me 9, 13/14. — Moderne Partituren zum Privatstudium, auch eine Zukunftsaufgabe f. d. dtsch. Musikverlag (Chmel), NMZ 38, 11. — Zur Frage der Studienpartituren (Chmel), NMZ 39, 6. — Über moderne Partituren u. musikal. Terminologie (Puttmann), AMZ 42, 35/36 f.
Passion. Passionsmusik (Schnerich), Me 8, 8.
Pastor, Willy, s. Humperdinck, Kirchenmusik.
Paszthory, Palma von, s. Reger.
Paul, Ernst, s. Leipzig.
Paumgartner, Bernhard, s. Lied.
Pechmann, Franz v., s. Juristisches.
Pellegrini, Alfred, s. Dvořák.
Pembaur, Joseph, NMZ 39, 16. — (Senn), NMZ 85, 20/21.
Pembaur, Jos., s. Klavier.
Perger, H. v., s. Bach, Beethoven.
Perl, Karl Johann, s. Bach.
Peters, C. J., s. Kirchenmusik.
Petersburg. Das deutsche Hoftheater (Bock), DB 7, 12 ff.
Peterson-Berger, Wilhelm, s. Oper, Wagner.
Petsch, Robert, s. Lied.
Petschnig, Emil, s. Musik, Oper, Viertelton.
Petzelt, Joseph, s. Klavier.
Petzet, Walter, s. Besprechungen, Franz, Fremdwort, Konzert, Mozart, Volkmann.
Pfaender, Hermann, s. Musikfeste.
Pfannschmidt, s. Kirchenmusik.
Pfitzner, Hans [s. a. Oper, Urauff., „Palestrina-Legende] (Altmann), ZDK 3, 4. — Palestrina (Griesbacher), CO 52, 5/6. — Das Zukünftige in P.'s Palestrina [s. a. Oper] (Hehemann), AMZ 44, 28. — Grundfragen romanischer Musikästhetik im Hinblick auf Pf. (Kroll), NMZ 39, 4. — Von Pf., dem Wesen der Kunstbetrachtung u. der deutschen Szene (Marsop), NMZ 37, 8. — P.'s „Klage" (Mehler), DW 30, 2. — Gedanken über den „armen Heinrich" (Meinach-Jwels), AMZ 42, 43. — P.'s Legende „Palestrina" (Nagel), NMZ 38, 19 u. MS 50, 10/11. — P.'s „Palestrina" als Dichtung (Overmanns), CO 52, 7/8. — P.'s „Christelflein" (Schmitz), Ho 15, 7. — Der „Arme Heinrich" in der [Wiener] Hofoper (Specht), Me 6, 7 ff. — Pfitzners Palestrinadichtung u. ihr Verhältnis zur Musikgeschichte (Wallner), CO 52, 5/6.
Pfohl, Ferdinand, s. Fremdwort.
Pfordten, Hermann, Frhr. v. d., s. Besprechungen, Lied, Musik, Schubert.
Philipps, August, MIZ 27, 28/31.
Phrasierung s. a. Klavier.
Piffl, Hugo, s. Militärmusik, Musik.
Piloty, Robert, s. Theater.
Piotrowski, W., s. Kiel, Musikunterricht, Violine, Volkmann.
Pisling, Siegmund, s. Goldmark, Kretzschmar, Krieg, Programmmusik, Strauß.
Planus, cantus, s. Musikterminologie.
Plenzat, F. W., s. Lied, Musik.
Pochhammer, s. Bebung.
Pöhler, A., s. Gesang, Musikunterricht.
Pohl, Hans, s. Knorr, Leschetitzky, Lied.
Pohl, Richard (Schorn), NZM 82, 50.
Pollitz, Herm., s. Chorgesang.
Pommer, Josef, s. Lied.
Pothier, D., s. Kirchenmusik.
Potthoff, Ernst, s. Akustik.
Prag. Das Ende des Prager Mozartkellers (Klein), Me 6, 9.

Spira, Paul, s. Juristisches.
Spiro, Friedrich, s. Mozart.
Spitta, Friedrich, s. Lied.
Spohr, s. Besprechungen.
Spontini, Gasparo. [Ein Brief] (Clemen), NMZ 84, 29.
Sprechen, s. Gesang.
Springer, Max, s. Kirchenmusik, Liszt.
Stahl, Wilhelm, s. Kirchenmusik, Turmmusik.
Stamitz, Johann (Göttmann), DTZ 15, 318. — u. sein Einfluß auf die Entw. d. Violinspiels in Deutschland (Witt), DMZ 49, 6.
Stang, Karl, s. Fried, Konzert, Musikkritik, Schillings.
Staffen, Franz, s. Wagner.
Stauber, Paul, s. Richter.
Stauff, Ph., s. Aesthetik.
Stavenhagen, Bernhard (Gloeckner), NMZ 36, 11. — (Istel), Mk 14, 8. — (Schwers), AMZ 42, 1. — (Spanuth), S 73, 1.
Steege, Max, s. Chorgesang, Kirchenmusik, Krieg, Lied, Musikunterricht.
Steffani, Agostino (Kreusch), NMZ 38, 12 f.
Steger, Franz. Wie S. Opernsänger wurde (Loewe), Me 8, 6.
Steglich, R., s. Bach.
Stehle, J. G. E. (Baumgartner), NMZ 36, 23. — (Frei), MS 48, 10.
Stehle, J. G. E., s. Kirchenmusik.
Stein. Die Musikerfamilien Stein-Streicher (Bolte), NMZ 38, 30 ff.
Stein, Fritz, s. Bach, Kirchenmusik, Reger.
Steinbach, Fritz. RMZ 17, 35/36. — (Leßmann), AMZ 43, 34/5. — (Richard), Me 7, 17.
Steinhard, Erich, s. Finke.
Steinhauer, J. M. P., s. Musikunterricht.
Steinhausen, F. A., s. Streichinstrumente.
Steinitzer, Max, s. Cornelius, Goldmark, Haydn, Musikunterricht, Oper.
Steinkauler, Walter, s. Mozart.
Steinmetz, Paul, s. Wagner.
Stephan, Rudi (Holl), RMZ 17, 1/2 f. — (Nagel), NMZ 37, 3.
Stephani, Hermann, s. Aesthetik, Eitz, Händel.
Sternfeld, Richard, s. Besprechungen, Musikkritik, Richter, Wagner.
Stieglitz, Olga, s. Barth, Besprechungen, Bismarck, Klavier, Klindworth, Morsch, Wilsnach.
Stier, Ernst, s. Freiberg, Musikunterricht, Verdi.
Stocker, Berthe, s. Schytte.
Stockhausen, Julius s. a. Wagner.
Stör, Carl, der Freund und Nachfolger Liszts in Weimar (Koegler), BfHK 18, 11.
Stöhr, Richard, s. Lied.
Stolz, Georg, s. Krieg, Musik.
Storck, Karl, s. Besprechungen, Fremdwort, Kienzl, Lied, Militärmusik, Morsch, Musik, Musikfeste, Musikunterricht, Musikvereinigungen, Oper, Reger, Schillings, Strauß, Theater, Wagner, Weber.
Storm, Theodor, u. die Tonkunst (Bolte), Me 8, 16/17. — (Müller), Ha 9, 7/8. — (Voigt), RMZ 16, 43/44. — (Voigt), Sti 10, 6. — (Voigt), To 21, 17 f.
Stradal, August, s. Liszt.
Straesser, Ewald. RMZ 18, 39/40. — (Brausch), RMZ 15, 45/46 f.
Strauß, Edward (Salten), Berliner Tageblatt 15. 4. 1915.
Strauß, Johann. Zum 50. Geburtstag des Walzers „An der schönen blauen Donau" (Keldorfer), Me 8, 5. — Beziehungen von S. Vater und Söhnen zu Rußland (v. Newald-Grasse), Me 8, 11.
Strauß, Richard. Ein Strauß um Strauß, S 73, 4. — Die neue „Ariadne auf Naxos" [in Wien] (Beck), Sch 12, 45. — St. als Sinfoniker (Hennings), Ha 6, 5. — Josephslegende (Schmidt), KW 28, 9. — „Ariadne" (Specht), Me 7, 18. — Die „Alpensymphonie": (Brandes) DW 29, 5. — (Neißer), NMZ 37, 4. — (Pisling), S 73, 44. — (Schmitz), Ho 13, 3. — (Schwers), AMZ 42, 45. — (Spanuth), S 73, 44. — (Specht), Me 6, 23. — (Specht), Me 7, 2. — (Storck), T 18, 1. — (Tischer), RMZ 16, 49/50. — (Zschorlich), Mä 9, 45.
Streicher, Theodor. S.'s Meisterstreiche [Briefwechsel S.-Hausegger] (Schwers), AMZ 43, 20.
Streichinstrumente. Der Stradivari-Geigenlack MIZ 26, 44/47 ff. — Der Streichbogen (Behn), NMZ 39, 7. — Über Geigenbau (Hering), MIZ 27, 40/43. — Eine Neuerung auf dem Gebiete des Geigenbaues (Meißner), MIZ 27, 32/35 u. 44/47. — Die Bogenführung auf den S. (Steinhausen), MIZ 25, 38.
Stucken, Frank van d., s. Bach.
Stürmer, Bruno, s. Besprechungen, Mozart.
Stumpf, Carl (Schünemann), AMZ 45, 18.
Suter, Hermann, s. Klose.
Svanfeldt, Nils G., s. Mozart.

T

Tanz. Künstlerische Hebung des Ballettberufes [Längere Diskussion] VZ 32, 9 ff. — Etwas von der Tarantella (W. N.) NMZ 36, 22. — Der neue Tanz (Hagemann) Me 9, 15/16. — Der Gesellschaftstanz u. die Tanzmusik nach dem Kriege (Möbius), NMZ 38, 12. — Tanzspiele (Wolfradt), Sch 13, 50.
Teichfischer, Paul, s. Thiel.
Teller, Frida, s. Hören.
Tesche, Rudolf, s. Vierteltöne.
Tessmer, Hans, s. Besprechungen, Bruckner, Hausegger, Kinomusik, Krieg, Lyser, Mahler, Musikunterricht, Oosterzee, Oper.
Tetzel, Eugen, s. Akustik, Besprechungen, Musikunterricht.
Tetzner, F., s. Werdau.
Theater (s. a. Juristisches, Konzert). — Der schwarze Abgrund. Gegen die Finsternis in den Theatern (Bittner), Me 6, 7. — Benvenuto Cellini. Einiges über die Aufgaben des Regisseurs (Mikorey), Me 6, 7. — Wichtige Theaterfragen der Gegenwart (Nagel), NMZ 38, 3. — Das Th. im Krieg (Piloty), VZ 34, 19. — Eine Theatervorstellung ... im XVII. Jahrh. (Schmid), DMMZ 39, 18. — Zur Theaterkulturreform (Seelig), VZ 33, 12 ff. — Die Zukunft der deutschen Bühne (Storck), AMZ 44, 20 f. — Verlassene „Ariadnen" (Widmann), Me 8, 2 f. — Das Theater zur Kriegszeit (Wolzogen), RMZ 16, 21/22.

U

V

W

Wagner, Hans, s. Musikvereinigungen, Reger.

Wagner, Richard (s. a. Beethoven, Bülow, Dessoff, Gluck, Ludwig II, Luther, Mozart, Oper, Schlosser.) — Lohengrin im Film DW 29, 10. — Ein unbekanntes „Lohengrin"-Szenarium NMZ 36, 8. — Dresdener Meistersinger-Première 1869 (E. B.) NMZ 38, 1. — W.'s Wirkung auf unsere Zeit (Abbetmeyer), Ha 8, 4. — Was ist uns „Parsifal"? (Amplewitz), AMZ 42, 17 f. — Zur Geschichte der Dresdener Meistersinger-Première (Bachmann), RMZ 17, 15/16. — Warum entfernen wir uns von W. (v. Bülow), DB 6, 17. — Die erste Tannhäuser-Aufführung in München. Mit dem ungedruckten Briefwechsel von Dingelstedt u. W. (Büttner), SM 1914 Dez. — W.'s Deutschtum. (Chamberlain), RMZ 16, 7/8. — W. als Humorist (Dubitzky), Me 8, 16/17. — Der Spuk von W.'s Irrsinn (Dümmler), NMZ 35, 23. — Was ist uns W. in dieser Zeit (Dinger), BW 17, 11. — W. u. die Programmusik (Freudenberg), DTZ 15, 317. — W. u. Nietzsche (Geller), NZM 82, 41. — Die Sprache in W.'s Dichtungen (Golther), Me 8, 12/13. — W.'s Tod u. Begräbnis (Golther), NMZ 82, 6. — Schopenhauer u. W. (Gotthelf), BB 39, 1/3. — Loge. (Groß), Mk 14, 4. — W.'s künstlerische Sinnlichkeit (Haller), BB 40, 7/9. — W. u. Stockhausen (Helm), Me 7, 21. — Zwei deutsche Musikdramen aus der Apostelgeschichte [W a g n e r: „Liebesmahl d. Apostel" und L o e w e: „Apostel v. Philippi"] (Hirschberg), AMZ 44, 22. — W. u. das deutsche Staatsbewußtsein (Holstein), BB 40, 1/3. — W. und Frankreich (Heuß), NMZ 37, 7. — Unbekannte französische Briefe (mitgeteilt von Istel), NMZ 38, 17. — W. i. J. 1914 (Kastner), NMZ 36, 14. — W. und Italien (Kießling), NMZ 38, 24. — W.'s Liebesverbot und seine literar. Vorlage (Kilian), RMZ 19, 5/6. — Die Kultursendung der „Meistersinger" (Kleinpeter), Me 6, 7. — W. im Spiegel der Gegenwart (Kochmann), To 20, 12 f. — W. u. der Wein (Kochmann), To 20, 4. — W. in Wien 1861—64 (Kohut), Me 8, 10. — W. und M. v. Meysenburg (Kohut), Me 7, 19. — Das Tristan-Vorspiel in seinen bisherigen Klavier-Bearbeitungen (Liepe), NMZ 82, 8. — 50 Jahre „Tristan" (Manz), Tägl. Rundschau, Berlin 10. 6. 1915. — Pfitzners „Lohengrin" (Marsop), NMZ 36, 7. — Shakespeare und W. (Meinck), BB 39, 4/6. — „Parsifal" und die Gral-Parzivalsage (Mensendieck), BB 38, 7/9. — W. und Claudius (Müller), BB 39, 10/12. — Die Wagnersche Kultursynthese (Peterson-Berger), Me 7, 17. — W. und die Musikgeschichte (Peterson-Berger), Me 7, 8. — W. als Kulturerscheinung (Peterson-Berger), Me 8, 6 f. — Die Wagnerfehde [im „Merker"] (Peterson-Berger), Me 9, 20. — Die Lebensprobleme in Wagners Drama (Peterson-Berger), Me 7, 15/16. — Einiges über W. (Rákosi), Me 8, 7. — W. über Deutsche u. Franzosen (Ratislav), Me 6, 17. — Nietzsche u. W. (Reck-Malleczewen), Sch 11, 50. — Um W. (Reck-Malleczewen), Sch 10, 46. — W.'s „Wieland der Schmied" (Richard), Me 8, 18 u. NMZ 39, 2 u. RMZ 18, 27/28. — W. u. Nietzsche zur Zeit ihrer Freund-
schaft (Richard), Me 7, 2. — W. u.
Chronisten (Riesenfeld), NMZ 36, 1
u. die Oper der Gegenwart (Riezler
25/26. — W. in Riga (Roll), Ha 9
Die Uraufführung des Tristan 18
NMZ 36, 18. — Der „Fliegende Ho
München. Ein Errinnerungsblatt
Aufführung (Roll), NMZ 36, 6.
Liederkomponist (Sauer), NZM 84,
„Grenadiere" (Sauer), NZM 82, 29
Mythenwelt des „Parsifal" (Schir
38, 7/9. — Über das Verhältnis zw
tung und Musik in den Dramen W.'
NMZ 38, 5 f. — Ein Jubiläum de
(Schmitz), AMZ 42, 25. — Siebe
tionen zu Goethes „Faust" von W.
AMZ 43, 9. — Wodurch ist die
„Parsifal" bedingt? (Scholz), Ha 6,
als Mystiker (Seiling), NMZ 38,
Charakter der Tonarten in den
(Seiling), BB 39, 1/3. — Erste
des Tristan-Vorspiels in Wien
mayr), Me 8, 11 — Der Vergessen
der „Götterdämmerung" (Steinme
10/12. — Motiv-Wurzeln der
Musik (Sternfeld), AMZ 45, 25. —
Jünglingschöre u. ihre Entstehung
Sti 12, 6 u. AMZ 43, 26. — Die
der Werke W.'s (Sternfeld), BB
Bilder zum „Rheingold" [von Fran
(Storck), T 17, 23. — W. und
Jugend (Vieweg), BW 18, 11. — W
technik (Welker), AMZ 41, 47 u. 42
Stellungnahme W.'s gegen Mozar
Me 6, 18 u. 24.

Waldbauer, Josef, s. Volkmann.

Wallner, Bertha Antonia, s. Aibling
zart, Pfitzner.

Walter, Bruno (Wolf), Me 8, 10.

Walther, Joh. Gottfr. (Reimann) D

Wandermelodien. (Wuthmann), N

Weber, Bernhard Anselm. „Hinan
Hinan." Zur Erinnerung an Blü
in der Berliner Singakademie (Kr

Weber, Karl Maria von, (s. a. Li
innerungen an W., NMZ 39, 7. —
Klaviermusik (Dietzsch), NZM 82,
innerungen an W. (Dietzsch), NZM
Ein Notizenbuch W.'s aus Prag
7, 6. — W.'s patriotische Werke v
dem Jahre 1814. Nebst dem Er
Vaterlandsgesänge . . . (Hirschberg)
— W. und das Leipziger Thea
NZM 82, 14. — W.'s „Kampf
(Kaiser), NMZ 38, 24. — Das „
Problem (Neißer), NMZ 36, 17. — „
Raben" [„Euryanthe" mit n
(Schwers), AMZ 42, 11. — Eine n
von W.'s „Euryanthe" (Storck), T

Weber, K., s. Glocken.

Weber-Robine, Friedrich, s. Musikunt

Wehle, Gerh. F., s. Orthodoxie, Prog

Weigl, Bruno, s. Musikunterricht.

Weimar, G., s. Besprechungen, Kirch

Weingartner, Felix, (Weißmann), Sc
„Dame Kobold" (Weißmann), Sc
W. als Dirigent (Wolf), Me 8, 1

Z

Inhaltsverzeichnis

des

ersten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Kurt Fischer

Vorbemerkung

1. Finden sich bei einem Autor mehrere Absätze, so gilt die Folge: a) Aufsätze und Besprechungen, b) Arbeiten, die von einem andern besprochen sind, c) die Stellen, wo er außerdem zitiert ist.
2. Bezüglich C und K, auch C und Z, suche man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben.
3. † bedeutet: gestorben.
4. Die „Zeitschriftenschau" ist nicht berücksichtigt.

A

G

H

J

K

L

N

O

Q

R

T

U

Z

Die in der „Bücherschau" angezeigten Werke

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen)

T

U

V

W

Z

Neuausgaben alter Musikwerke

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen)

Referenten der „Bücherschau"

Referenten der „Neuausgaben alter Musikwerke"